


60
2
54
BIBLIOTECA NAZIONALE
CENTRALE - FIRENZE
10000 - 1-935

1

CORSO

DI

LETTERATURA DRAMMATICA

DI

A. W. SCHLEGEL

Versione italiana con note

DI

GIOVANNI GHERARDINI

Seconda edizione napolitana



NAPOLI,
FRANCESCO ROSSI-ROMANO EDITORE,
Strada Trinità Maggiore, 6.
1859.

CORSO

DI

LETTERATURA DRAMMATICA

CORSO

DI

LETTERATURA DRAMMATICA

DI

A. W. SCHLEGEL

Versione italiana con note

DI

GIOVANNI GHERARDINI

Seconda edizione napolitana



NAPOLI,
FRANCESCO ROSSI-ROMANO, EDITORE,
Strada Trinità Maggiore, 6.
1859.

STABILIMENTO TIPOGRAFICO DI F. VITALE
2 e 4- Largo Regina Coeli

IL TRADUTTORE

A CHI LEGGE.

L' AUTORE avea stampato nel 1809 questo *Corso di letteratura drammatica* nella propria lingua; ma siccome dall' una parte essa non è molto coltivata fuor della Germania, e dall' altra era vivissimo appresso degli stranieri il desiderio di conoscere intimamente un' opera che prometteva ricca dottrina e indagini non prima tentate, giacchè tale e la qualità distintiva delle produzioni del sig. Schlegel, è verisimile che per sì fatte ragioni egli si sia recato a farne eseguire sotto a' propri occhi la traduzione francese che apparve nel 1814. Essa porta in fronte la seguente dichiarazione:

« Nessuno ignora che un' alterazione qualunque nel testo d' un' opera, per « lieve che ella sembri, può sovente far attribuire all' autore idee lontanis« sime da quelle ch' egli volle esprimere, soprattutto se le opinioni del tra« duttore si scostano da quelle dello scrittore originale. Per la qual cosa il « sig. A. W. Schlegel, non sapendo se già esista una traduzione francese « del suo *Corso di letteratura drammatica*, si crede in obbligo di dichiarare « che la presente è stata intrapresa per suo proprio desiderio, riveduta in « parte da esso medesimo, e ch' è la sola da lui riguardata per *autentica*, « e sulla quale egli acconsente d' essere giudicato. »

Ma il Traduttore francese aggiugne inoltre, nella sua Prefazione, che il sig. Schlegel, allorchè si risolvette di far traslatare quest' opera, « la sotto« pose ad un nuovo esame generale, ne rifece il principio, ne ritoccò egli « stesso parecchi tratti, ed accennò al Traduttore altri cambiamenti da lui « giudicati necessarj. » Laonde la traduzione francese del 1814, anzichè per tale, si dee tenere per una edizione novella, in molte parti migliorata dall' Autore, e quindi preferibile senza dubbio al primo testo.

Ora, sopra questa traduzione è sembrato a noi di dover eseguire la nostra; ed osiamo confidare che tra per la grande corrispondenza delle due lingue, e per la diligenza che abbiamo posto in cosiffatto lavoro, la traduzione

italiana si riscontri talmente, in quanto alla fedeltà, colla francese, che se quella è dichiarata autentica dall' Autore, potrà questa almeno non essere confusa fra certe traduzioni di traduzioni in cui più non si trova favilla dello spirito dell' originale. Ma per essere appunto, al più possibile, fedeli, è stato forza che ci togliessimo di molte licenze rispetto al maneggio della lingua; per esempio, abbiamo fatto uso, qualunque volta il testo ne astrinse, delle voci *genio, sviluppo, originale, vista, influenza, sentimento, sensibilità, inconseguenza, inconseguente, carattere, caratterizzare, interesse, decisivo, situazione, esaltare*, ec. ec., nel senso che le adoperano i Francesi, non ostante che alcune non sieno in tal senso autorizzate dal Vocabolario, ed altre non vi sieno tampoco registrate. Dove sia però chi rifletta che le dette voci sono di lunga mano accettate dall' uso, e introdotte in gran numero di moderne scritture pregevolissime, e che il volerle schifare ne avrebbe messi a rischio o di tradire i concetti dell' Autore o di stemperare in una perifrasi quello che si può dire con un solo vocabolo, quando lo scrupolo non trattenga la penna, speriamo che una simile licenza ne verrà facilmente comportata, imperocchè ben vede ognuno che la presente traduzione è stata intrapresa per far conoscere più generalmente all' Italia le idee del più celebre Critico che oggidì possegga la Germania, non già per far correre a prova la lingua del Traduttore con quella dell' originale, nè per far pompa di eleganza e purezza di favella.

Il testo tedesco è preceduto da una prefazione dell' Autore: essa contiene « in sostanza quanto segue: « La poca estensione di questo *Corso di letteratu-* « *ra drammatica* dee far subito comprendere ch' esso non può dare un' idea « compiuta nè della bibliografia drammatica, nè dell' istoria del teatro infin « dai tempi più remoti. L'Autore ha desiderato d' abbracciare un soggetto « così vasto sotto un punto di vista generale, e si è particolarmente studiato « di sviluppare i principj, secondo i quali si debbono giudicare le produzio- « ni drammatiche de' secoli e de' popoli diversi. Le lezioni che compongono « la prima parte di questo *Corso*, sono tali presso a poco, quali furono reci- « tate dal sig. Schlegel a Vienna, nel 1808, innanzi ad un brillante e nume- « roso concorso di persone; nè altro egli fece che distribuirle in un ordine « più comodo ». Questo è tutto ciò che offre la prefazione tedesca da meritare d' essere accennato a' lettori italiani, e ciò solo ne fu pure trasportato nella prefazione francese.

L' opera del sig. Schlegel è divisa in due parti; l' una parla de' teatri *classici*, l' altra de' teatri *romantici*. Nella prima, con vasta erudizione e con una acutezza d' ingegno a cui forse nessuno era infino ad ora arrivato, egli tratta de' grandi esemplari dell' Antichità, e di tutte le opere drammatiche più celebri de' secoli moderni lavorate sui principj di quelli; nella seconda egli esamina il teatro inglese, spagnuolo e tedesco. Le distinzioni ch' egli stabilisce fra lo spirito dell' Antichità e quello che nacque nel medio evo, e da cui de-

riva la poesia *romantica*, sono ingegnosissime, e direm quasi ancora giustissime. La natura della tragedia e della commedia è sviluppata da esso in modo, che nulla forse o ben poco rimane da potervi aggiugnere. Finalmente quello ch' egli dice, è frutto in generale delle sue proprie ricerche e del suo proprio raziocinio, non già, come si vede nella maggior parte di simili opere, un servile transunto di quanto fu scritto precedentemente da altri. Nondimeno questo *Corso di letteratura drammatica* sembrerà forse troppo metafisico a taluno e giugneranno altri ancora fino a notarvi d'eccessivo ardimento e di stravaganza alcune idee e diverse espressioni; ma tutti converranno in questo, ch'esso mette il pensiero in grande attività, e che l' Autore ha svolte nella materia da lui trattata molte pieghe ove infino ad ora non era penetrato lo sguardo di nessuno. A noi pare che non si possa leggere quest' opera, senza pigliare in ammirazione l' arte drammatica, e trovarla capace di prodigiosi effetti non per ancora subodorati; senza riconoscere nel teatro la scuola e il diletto più nobile di tutte le classi di persone, e senza sentirsi infiammato dalla brama di calcar l' orme di Sofocle e di Shakespear.

Mentre però manifestiamo la grande impressione che produsse in noi l' opera del sig. Schlegel, e gli teniamo obbligo di cognizioni importantissime e peregrine, confessiamo a un tempo che non sapremmo in tutto approvar sì di leggieri il sistema da lui proclamato, ed assai meno convenir sempre nell' applicazione ch' egli ne fece. Tuttavia non intendiamo noi di metterci intorno ad abbattere tale sistema in tutte quelle parti che ne sembrano contrarie al gusto ed alla perfezione dell' arte: nè questa è impresa da condurre in poco spazio; nè vi sarebbe speranza di riuscirne a buon fine senz' essere fornito di tanto ingegno e di tanto sapere, quanto ne spese l' Autore nell' edificarlo. Il perchè ci limitiamo ad esprimere il nostro desiderio che altri, il quale si trovi da tanto, pigli di recare ad effetto in un' opera compiuta, ciò che neppure è qui permesso a noi di tendare. I Francesi hanno già patrocinato in più guise la causa loro.

Del rimanente, questo *Corso di letteratura drammatica* sparge tanta luce sul teatro antico e moderno, ed apre sentieri così nuovi all' arte della Critica, che ne reca meraviglia come a nessuno per innanzi sia venuto talento di trasportarlo nella nostra favella; dove che vediamo alla giornata tradurre dal francese in italiano opere non solo infinitamente manco utili della presente, ma che, spogliate delle grazie native del testo che ne formano il pregio più notabile, presentano una grettezza da non se ne poter continuare la lettura. Questo forse è derivato dall' eccessiva severità, per non dire piuttosto ingiustizia, colla quale il sig. Schlegel sentenziò nelle cose del teatro italiano; ma noi crediamo, per l' opposito, che ciò debba essere appunto uno stimolo maggiore a far comune all' Italia un' opera di tal fatta. Le censure che vengono da uomini oscuri ed inetti, non meritano che se ne faccia caso veruno, e si debbono lasciar cadere nell' obblivione, a cui naturalmente sono condannate; ma la ce-

brità del sig. Schlegel tien vive le sue produzioni, le fa circolare ovunque regna l' amor delle lettere, e quindi è necessario che gl' Italiani conoscano tutto quello ch' ei disse di loro, a fine di poterlo confutare dov' egli ha il torto, e far che l' accusa non vada almeno scompagnata dalla difesa. Laonde noi medesimi, nel pubblicare la presente traduzione, sebbene dicessimo di sopra di non poterci assumere una critica generale dell' opera, pure ci tratterrem alquanto intorno a quella parte che tocca la scena italiana, e secondo la nostra possibilità procacceremo d' assolverla di più carichi che il sig. Schlegel si piace d' apporle. Il che n' è avviso di fare per via di *Note*, che stamperemo alla fine di ciascun volume (soprattutto alla fine del volume secondo, dove si parla appostatamente del teatro italiano), sì per segregarle da quelle dell' Autore, che porremo immediatamente sotto al testo, e sì per offerirle a' lettori nostri quasi in un solo corpo apologetico (*). E se la povertà dell'ingegno, la poca esperienza del teatro, la scarsezza d' erudizione, faranno questo nostro impegno difettivo, nè basteremo da per noi a vincere l' avversario, avremo, non che altro, mostra la via ad alcuno che con più dottrina, più discorso e giudizio, potrà satisfare alla nostra intenzione: e lieti andremo in ogni caso d' aver per avventura i primi gridato all' armi, il qual grido farà levare, quando che sia, un' infinità di migliori combattenti, i quali raffermeranno sulla fronte dell' Italia quella corona che unica l' è rimastra, e che l' invidia, la rivalità, la cupidigia di volersi rendere singolare da' più le vorria pure infrangere, non che appannare.

(*) Ci siamo nella presente edizione permesso di ridurre in un sol volume i tre disposti in quella fatta dal Gherardini, ed abbiamo riportate a piè di pagina le note di lui pel doppio motivo che i tre tomi spartivano, senza ragione alcuna, il naturale andamento dell'Opera, e perchè il riporto delle *Note* a pagine separate, ci pare, rendesse in certa guisa, impacciante il riscontro di esse. — A distinguere le note dello Schlegel da quelle del suo Traduttore sono state segnate le prime con l'asterisco (*), e le seconde con numeri arabi (1). Le note di nota son poi segnate con le lettere alfabetiche (a). — (*L'Editore*).

CORSO

DI

LETTERATURA DRAMMATICA.

Lezione Prima.

Introduzione. — Qual debba essere lo spirito della Critica. — Contrasto fra il gusto degli Antichi e quello de' Moderni. — Bisogna rendere ugualmente giustizia a queste due maniere di sentire. — Spirito della poesia *classica* e della poesia *romantica*. — Il principio dell'una si trova nel complesso della cultura morale de' Pagani; quello dell'altra ha determinato il genere delle belle arti dopo l'introduzione del Cristianesimo. — Divisione della letteratura drammatica secondo questo principio. — Gli antichi e i loro imitatori dall'una parte; i poeti romantici dall'altra. — Osservazioni generali sopra il teatro di tutte le nazioni.

In queste lezioni io mi studierò d'unire la teorica dell'arte drammatica colla sua istoria, e di farne conoscere a un tempo i precetti e i modelli.

Il bisogno e il piacere delle belle arti nascono da una disposizione della natura umana, che i filosofi sovente fecero scopo delle loro meditazioni. Alcuni cercarono di cogliere i segreti tratti di rassomiglianza degli obbietti che più ammiriamo nelle opere del Creatore e in quelle degli uomini, e di collegare le idee che ne concepirono, colle nozioni puramente intellettuali della bellezza morale; laddove altri, innalzandosi a più vasti pensamenti, rinvennero nell'anima stessa e nelle sue relazioni coll'universo il principio generale delle arti, o vero la teoria filosofica del bello.

Questo ramo delle scienze metafisiche è infinitamente curioso così in sè stesso, come per la sua connessione colle altre indagini sullo spirito umano. Esso analizza una grande facoltà dell'anima, determina le sue relazioni con tutte le altre, e, riguardando ancora al problema delle sensazioni, sparge di molta luce il complesso della natura dell'uomo.

Ma queste alte speculazioni non abbandonano la regione sublime, cui seppero arrivare, non hanno oggetto veruno fuor di sè stesse, e la loro sola utilità evidente, è quella di corroborare le forze dell'intelletto, esercitandole.

Se le idee di questa teoria generale, che sembrano spaziare di sopra alla regione delle belle arti, hanno un certo che di troppo sottile e di troppo vago, altresì la teoria di ciascuna in particolare, considerata di per sè, è forse troppo arida e troppo positiva. Indispensabile all'artista, ella offre poco interesse a quelli i quali non vogliono che godere delle produzioni dell'ingegno; lo studio de' mezzi li rende freddi allo scopo, e le attrattive dell'arte medesima si dileguano a' loro occhi.

È dunque nell'Istoria che cercar bisogna di conoscere le arti? Senza dubbio si trovano in essa i fatti che loro appartengono, al pari che tutti gli altri fatti notabili; ma in mezzo a' terribili avvenimenti che empiono i suoi annali, quand'ella spiega le sue funeste tele, e fa passare e sparire innanzi a noi i destini degli uomini e degl'imperj, come può mai l'animo nostro occuparsi della tranquilla re-

lazione dei puri e placidi piaceri che i celebri artisti procurarono a' loro contemporanei? È uopo pertanto separare l'istoria dell'arti da quella delle rivoluzioni umane, affinch'ella possa muovere l'attenzione altrui. L'interesse suo debb'essere risposto in quello dell'idee; conviene chiedere in presto de' lumi alla teorica, congiungere i piaceri dell'arti co' più nobili piaceri dell'anima, e mostrare il sentimento d'ammirazione che le fece nascere come una delle più belle prerogative dell'uomo, ed uno de' suoi vincoli colla Divinità.

La storia delle arti c'insegna quello che fu fatto; la loro teorica quello che far si debbe. Ma questi due studi resterebbero isolati e imperfetti senza un anello che gli unisse insieme. La Critica è quella che illumina l'istoria delle arti, e ne rende feconda la teorica. Essa paragona le produzioni de'grandi artisti, e sa scoprirvi l'eterne bellezze che ne formano il pregio; valuta il loro merito relativo, e per tal modo addita la via che seguir bisogna per giugnere a produrre ancora opere stimabili e originali.

Si sa in generale che la Critica è l'arte di giudicare le produzioni dell'ingegno umano. Come semplice giudicio, si richiede già ch'ella sia imparziale; come giudicio applicato alle arti, si suppone inoltre ch'ella sia guidata da quel vivo sentimento del bello, ch'è la loro sorgente comune, e che solo mette in istato d'apprezzarle: tuttavia per una imperfezione della lingua, che forse dipende da una falsa direzione nelle idee, è certo che la parola Critica ci fa più presto pensare alla sagacità che scopre i difetti, che al felice dono di sentir vivamente le bellezze. È forza convenire che lo spirito della Critica moderna ha contribuito a farla tenere per l'arte di censurare. Essa riconosce un merito negativo, e difetti positivi Il suo biasimo condanna severamente; la sua approvazione non fa che assolvere. Essa conta le cadute senza misurare il volo dell'ingegno; e siccome sembra aggiudicare il premio all'esattezza, anzichè distribuir le palme della gloria, così ella inspira più timore assai, che ardore.

Non è così ch'io mi sono fatto a considerar la Critica, questo studio a cui ho consecrata la maggior parte della mia vita, e di cui mi andrò ora studiando di dar l'idea, tal quale io l'ho conceputa.

Noi vediamo una moltitudine d'uomini, ed anche intere nazioni talmente schiave degli abiti della loro educazione e della loro maniera di vivere, che mai non basta lor l'animo di liberarsene, quando si tratta del diletto delle belle arti. Esse non saprebbero trovar nulla di naturale, di conveniente, di bello, fuori di ciò che s'uniforma a' loro usi nazionali, od almeno agli usi che da lungo tempo si sono innestati nella loro lingua, ne' loro costumi, o nelle loro relazioni sociali. Con questo modo esclusivo di vedere e di sentire può l'uomo certamente, mediante la coltura dello spirito, pervenire a dar pruova di grande finezza di discernimento nel breve circolo in cui si è una volta rinchiuso; ma nell'arti non ci ha vero giudice senza quella flessibilità che ne mette in istato di spogliarci delle nostre false opinioni personali, e delle nostre cieche abitudatezze, per collocarci nel centro d'un altro sistema d'idee, e identificarci cogli uomini di tutti i paesi e di tutti i secoli a segno che ne riesca di vedere e di sentire com'essi. Soltanto con una simile universalità di spirito l'uomo si pone a livello di tutte le maniere di sentire, rende omaggio a tutto ciò che onora la natura umana, e riconosce la grandezza e la bellezza morale sotto tutte le forme accidentali ch'esse possono assumere per manifestarsi a' nostr'occhi, ed anche sotto i travestimenti che più ci fanno maravigliare. Non ci ha monopolio per la poesia in favore di certe epoche e di certi paesi. Sarà mai sempre vana pretensione il volere stabilire una tirannide in materia di gusto; nè alcuna nazione potrà mai imporre a tutte l'altre le regole ch'ella ha forse arbitrariamente prefisse.

La poesia, riguardata sotto il punto di vista più esteso, come la facoltà di concepir l'idea del bello e di renderlo sensibile, è un dono compartito a tutta l'umanità intiera; e que'medesimi popoli che noi chiamiamo barbari e selvaggi, non sono per questo rispetto privati dal cielo dei suoi favori. Tutto dipende dalla grandezza delle facoltà morali. Dov'ella si manifesta, non bisogna fermarsi al di fuori, tutto debb'essere ridotto a' più intimi sentimenti della nostr'anima, e ciò che scaturisce da questo fuoco, ha un valore incontrastabile; ma allorchè non esiste un seme di vita nel centro dell'opere dell'uomo, può ben esserne regolare la forma, ma non ci ha organizzazione reale, nè vi si può osservare una germinazione ardita e vigorosa.

Parecchie di quelle epoche celebri nell'istoria dello spirito umano, ove la splendida unione di tutte l'arti procacciò al secolo che le vide nascere, i titoli più gloriosi, ci pre-

sentano al pensiere que' giardini che si dilettano i fanciulli di costruire. Spinti dall'impazienza della loro età, e già vedendo un piccolo paradiso terrestre ch'è per uscire dalle lor mani, essi vanno qua e là svegliendo fiori e verzura, e ne piantano leggiermente nella terra le estremità degli steli: ecco sul primo istante una superba apparenza, e il pargoletto giardiniere passeggia orgogliosamente in mezzo alle sue fiorite ajuole; ma il suo trionfo non dura molto; le piante senza radici lasciano cadere le loro foglie e i loro fiori appassiti, e più non resta che un fascio d'aridi rami. Non è così della maestosa foresta che innalzò la fronte verso il cielo, senza il soccorso dell'uomo; i secoli l'hanno sempre rispettata, e le sue profonde solitudini ci riempiono ancora di sacro terrore.

Tali sono le idee che ci siamo formate dell' imparzialità o dell' universalità di spirito, necessarie al vero Critico; ed ora ne andremo facendo l'applicazione all' istoria della poesia e delle belle arti. Si suole limitar questo studio alle opere de' Greci, dei Romani e dei popoli della moderna Europa, che, per questo rispetto, furono primi o più fortunati a segnalarsi; e pure ci sarebbono, fuor di questi termini, molte e importanti cognizioni d'acquistare. Ma egli è in questa guisa che nella storia, così detta universale, soltanto si comprendono quei popoli i quali esercitarono una influenza più o meno notabile sulla civiltà europea.

È noto come lo studio dell'antica letteratura prese, già da tre secoli e mezzo in circa, una nuova vita, quando la lingua greca fu coltivata più generalmente in paesi ove la latina non era mai stata al tutto spenta; gli autori classici furono messi in piena luce, la stampa gli sparse con profusione; e gli antichi monumenti furono con gran dispendio disotterrati. Tutte queste cause diedero grande impulso allo spirito umano; una simile epoca fu decisiva nella sua storia. Essa fu pur feconda di risultati che si estendono infino a noi, e si stenderanno ancora in un avvenire incalcolabile.

Ma un abuso, atto o reprimere queste novelle forze, si andò introducendo insieme collo studio degli Antichi. Gli eruditi, che soprattutto avevano occupato i tesori dell'Antichità, inetti a segnalarsi da sè con produzioni originali, attribuirono agli antichi un'autorità illimitata; e ciò, bisogna convenirne, con tanto maggiore apparenza di ragione, quanto che i capolavori de' Greci e de' Romani offrono veramente nel loro genere modelli perfetti. Ma l'ammirazione più giusta nella sua causa diventò funesta ne' suoi effetti, allorchè si arrivò fino a sostenare non v'esser nulla a sperare per lo spirito umano fuor del sentiero dell'imitazione, allorchè non si apprezzarono le opere moderne se non in quanto esse offrivano una somiglianza più o meno perfetta alle opere antiche, e che si rifiutò tutto quanto s'allontanava da' modelli classici, come effetto d'una barbara degenerazione, e prova d'un gusto depravato.

Fortunatamente non sentirono così i grandi artisti e i grandi poeti che hanno illustrato i secoli moderni. Per vivo che fosse l'entusiasmo che inspiravano loro gli Antichi, e per grande che pur fosse il loro segreto desiderio d'uguagliarli, l'originalità, essenziale al loro ingegno, li forzò ad aprirsi una strada particolare, e ad improntare nelle proprie produzioni il loro individuale sigillo. Tal fu l'esempio che diede il Dante, restauratore della moderna poesia in Italia; mentr'egli si chiamava discepolo di Virgilio, mandò fuori un'opera che per nessun conto all'Eneide somiglia, e nella quale, per rispetto almeno alla forza, alla verità, all'estensione delle idee ed alla loro profondità, egli sorpassa di lunga tratta, a mio parere, colui che, secondo il dire di esso, fu suo maestro. Lo stesso avvenne dell'Ariosto, poeta che viene male a proposito paragonato ad Omero, poichè non v'è cosa alcuna che sì poco simigli ad un'altra, come questi due genj fra loro.

Michelagnolo e Raffaello mostrarono pure una intera originalità nelle arti che li rendettero famosi, sebbene con somma diligenza avessero studiato gli antichi modelli. L'esempio di questi due grandi artisti ci dee provare a qual segno sarebbe ingiusto di non apprezzare i pittori moderni, fuorchè sulla loro maggiore o minore somiglianza all'ideale della scultura greca; e questo, senza dubbio, è il torto che si può rinfacciare al Winckelmann nel suo modo di stimare Raffaello.

Siccome i più de' poeti si erano formati alla scuola degli eruditi, così dall'una parte si sentirono tirati dal loro genio naturale, e dall'altra dal dovere ch'era stato loro imposto; quand'eglino obbedirono all'una di queste forze, furono lodati dai dotti, quando si lasciarono in dietro all'altra, furono amati dal popolo. E vaglia il vero, non sono alcuni imperfetti riscontri con Omero o con Virgilio, che hanno fatto vivere infino a' dì nostri, nella ricordanza e ne'canti de'loro compatriot-

ti, l'eroiche strofe del Tasso e del Camoens; ma nel Tasso, egli è il delicato sentimento dell'amor cavalleresco e dell'onore; nel Camoens, l'ardente inspirazione dell'eroismo nazionale.

I secoli, i popoli e le classi della società, che meno sentono il bisogno d'una poesia originale, s'adattano sempre meglio che gli altri all'imitazione degli Antichi. Quindi la stima accordata ad opere senza calore e senza sangue, a vane esercitazioni scolastiche, che possono al più destare una fredda meraviglia. La pura imitazione rimane sempre sterile nelle belle arti; ciò che prendiamo in prestanza fuor di noi, debb'essere, per così dire, rigenerato in noi stessi, affinchè si riproduca sotto una forma poetica. A che serve l'operosa industria che altro non fa se non rimaneggiare una materia estranea? Dove non regna l'amor della natura, brillar non si vede la gloria dell'arti; e l'uomo non può mai dare altro a' suoi simili, che sè stesso.

I veri alunni degli Antichi, quelli ai quali, mediante l'analogia delle interne disposizioni o della educazione, potè riuscir di camminare sulle loro vestigia e di lavorare secondo le loro norme, sono sempre rimasti in piccolo numero; laddove il gregge dei pesanti imitatori di professione s'è andato continuamente moltiplicando. La maggior parte de' Critici, sedotti dalla forma esterna, hanno dato liberalmente a questi ultimi il nome di Classici moderni, dove che al più al più si degnano di tollerare, sotto il titolo di genj incolti e selvaggi, que' grandi poeti viventi, cari alle nazioni, il cui singolare ingegno manda tanto splendore, ch'essi medesimi ne sono colpiti. A fine di conciliare questi diversi pareri, indarno si volle stabilire, fra il gusto e il genio un'assoluta separazione, che non potrebbe mai esistere; poichè il genio, al pari del gusto, è un impulso involontario che sforza a scegliere il bello, e forse non ne differisce che per un grado maggiore d'attività.

Era dunque ancora una quistione non decisa, quella della stima dovuta alle produzioni originali de' Moderni, allorchè, verso questi ultimi tempi, varj letterati, principalmente in Germania, si sono occupati di mettere d'accordo tutte le opinioni. Essi hanno desiderato di conservare agli Antichi gli onori che sono loro dovuti, e di rendere a un tratto giusti omaggi al merito intieramente peculiare che distingue i Moderni; nè si lasciarono sbigottire da certe apparenti contraddizioni. La natura umana, senza dubbio è semplice nella sua essenza; ma un profondo esame ne insegna che non ci ha nell'universo alcuna forza primigenia la quale non sia suscettiva di dividersi e d'operare in direzioni opposte; i movimenti degli esseri animati si spiegano per mezzo del giuoco degli organi, ora eccitati ed ora rilassati; da per tutto non si vede che dissonanze e consonanze, contrasto ed accordo: perchè dunque un simile fenomeno non si potrebbe riprodurre nel mondo morale, nell'anima dell'uomo? Forse questa idea ci darebbe la vera soluzione del problema che ne occupa; e forse ne svelerebbe la causa delle differenti direzioni che presero tanto appresso degli Antichi quanto appresso de' Moderni la poesia e le belle arti.

Secondo questa maniera di vedere, si divisò di far risaltare il contrasto ch'esiste fra il genere antico, o classico, e quello delle arti moderne, dando a quest'ultimo il nome di genere *romantico*. Questo nome gli conviene, fuor di dubbio, poichè deriva da quello di lingua *romanza*, sotto cui si comprendono gl' idiomi volgari che nacquero dalla mescolanza del latino cogli antichi dialetti germanici, in quella guisa che la nuova civiltà europea s'andò formando dalla mescolanza, in prima eterogenea, ma poi col tempo divenuta intima, de' popoli del Nord colle nazioni depositarie delle preziose reliquie dell'Antichità. La civiltà antica, per lo contrario, era semplice nel suo principio.

Il punto di vista che abbiamo qui presentato, diverrebbe singolarmente luminoso, se fosse possibile di seguir regolarmente le tracce di questo medesimo contrasto in tutte le produzioni del dominio delle belle arti; se lo vedessimo manifestarsi nella musica e nelle arti imitatrici delle forme esteriori, al pari che nella poesia. Ma se ancora non s'è potuto sciogliere questo problema in tutta la sua estensione, esso ha dato luogo, se non altro, a un gran numero d'osservazioni peculiari, a un tempo felici e istruttive.

Sarebbe facile il nominare parecchi scrittori stranieri che s'occuparono di cosiffatte quistioni pria che fosse stabilita la così detta nuova scuola tedesca. Rousseau riconobbe nella musica il contrasto di cui parliamo, e provò che il ritmo e la melodia erano i principj dominanti della musica antica, laddove l'armonia è quello della musica moderna; anzi egli mostra contro quest'ultimo principio una preoccupazione d'animo, che noi non partecipiamo con esso. Hemsterhuys fece

sulle arti del disegno un'osservazione molto ingegnosa, quando disse che gli scultori moderni erano troppo pittori, laddove, secondo tutte le apparenze, i pittori antichi erano stati troppo scultori. Ciò spetta al vero nodo della quistione; poichè, siccome spero di far meglio comprendere nel progresso, si vedeva appresso degli Antichi il Genio della Scultura presedere a tutte le arti, dovechè quello che inspira i Moderni, è il Genio pittoresco.

Noi cercheremo di rendere questa opposizione più sensibile per mezzo d'un esempio tratto da un'arte differente. Un genere particolare d'architettura, quello ch'è chiamato (non importa se a buon diritto) il genere gotico, dominò nel medio evo, e fu portato negli ultimi secoli di quell'epoca al suo più alto grado di perfezione. Allorchè si andò suscitando lo zelo per lo studio dell'Antichità classica, fu visto divulgarsi il gusto dell'architettura greca; da per tutto si cercò d'imitarla, spesso ancora male a proposito, e senza aver riguardo alla differenza del clima, delle costumanze e della destinazione degli edificj: i partigiani di questo genere chiamato a nuova vita rigettavano con disprezzo l'architettura gotica; la trovavano tetra, barbara, contraria a tutte le regole del gusto. Questa maniera di vedere potevasi perdonare agl'Italiani; la preferenza per l'architettura antica è ereditaria presso un popolo il qual vive sotto il medesimo cielo che i Greci ed i Romani, e il quale si gloria di possedere le ruine de' loro monumenti; ma gli abitatori delle regioni settentrionali non permetteranno che si tenti d'indebolire con vane parole la profonda e solenne impressione che sentono entrando sotto le alte volte d'un tempio gotico, piuttosto si studieranno di spiegare una tale impressione, e di giustificarla. Di fatto il più piccolo esame dimostra che il merito dell'architettura gotica non consiste solamente nella meccanica abilità che esige l'esecuzione delle sue parti, ma ch'ella fa testimonio d'un'immaginazione maravigliosamente robusta e sensitiva ne' popoli che ne concepirono l'idea; più la consideri, più ti capaciti del senso religioso e profondo ch' essa racchiude, e più ti vai convincendo ch'essa forma, in sè stessa, un sistema così regolare e così compiuto, come quello dell'architettura greca.

Veniamo all'applicazione. Il Partenone non è più differente dall'Abbadia di Westminster, o dalla chiesa di S. Stefano a Vienna, che non sia l'orditura d'una tragedia di Sofocle da quella d'una composizione di Shakespear. Il paragone fra questi capolavori della poesia e dell' architettura si potrebbe spingere ancora più lungi; ma l'ammirazione per un genere sforza ella ad aver l'altro in disprezzo? E l'altro e l'uno non può forse aver del grande e del bello, ancorchè sieno e debbano essere per essenza differenti? Vasto è l'universo, e tutto ci trova il suo luogo. Non si può negare a nessuno il diritto di risolversi giusta la sua particolare inclinazione; ma il vero Critico è l'arbitro di tutti i gusti, egli dee spaziare di sopra ai punti di vista limitati, e, potendo, abbiurare tutte le predilezioni personali.

Ci sarebbe potuto bastare di far così risaltare il contrasto ch'esiste fra la letteratura antica, o classica, e la letteratura moderna, o romantica, se non avessimo altro scopo che di giustificare la divisione generale che stabiliamo nella storia dell'arti, e che verremo applicando a quella dell'arte drammatica. Ma siccome gli ammiratori esclusivi degli Antichi continuano a sostenere che tutto ciò che s'allontana da que' modelli, non può ottenere altro successo che la capricciosa approvazione di certi nuovi Critici, i quali fanno loro studio di parlar misteriosamente del genere romantico senza mai assegnare a questa espressione alcun senso preciso, io mi farò a porgere alcuni schiarimenti sopra l'origine e lo spirito di questo genere di composizione, colla speranza di far adottare insieme e la parola e le idee ch'essa significa.

La coltura morale de' Greci era l'educazione della natura perfezionata; discesi di bella o nobil stirpe, dotati d'organi squisiti, e d'un'anima serena, essi vivevano sotto un cielo dolce e puro, in tutta la pienezza d'una florida esistenza; e, favoriti dalle più felici circostanze, compievano tutto quanto è dato all'uomo, circoscritto ne' termini della vita, di compiere su questa terra. Il complesso delle loro arti e della loro poesia esprime il sentimento dell'armonioso accordo delle loro diverse doti; essi immaginarono la poetica della felicità.

La loro religione era l'apoteosi delle forze della natura e della vita terrestre; ma questo culto che, appresso d'altri popoli, avvolto in lugubre velo, colpì sovente gli spiriti con immagini spaventose, e indurò i cuori con riti crudeli, questo culto non s'avea vestito fra' Greci che forme nobili, grandi e dolci. La superstizione che tante volte altrove

soffocò il Genio, pare che quivi promovesse il suo libero sviluppo, ella favoreggiò le arti, che in contraccambio ornarono i suoi altari; e gl'idoli diventarono i modelli della bellezza ideale.

Ma per qualunque progresso che abbiano fatto i Greci nelle arti ed anche nella filosofia morale, non possiamo assegnare alla loro cultura intellettuale un carattere più elevato di quello d'una sensualità purgata e nobilitata: egli è chiaro che ciò non si debbe intendere che per rispetto alla massa; ciò che profonde meditazioni scopersero ai filosofi, ciò che lampi d'inspirazione rivelarono a'poeti, fa senza dubbio eccezione. L'uomo non può giammai tutto intiero rimuoversi dall'infinito, e fugaci ricordanze della celeste sua patria vengono a quando a quando riducendogli alla mente ciò ch'egli ha perduto; ma qui si tratta della tendenza generale degli animi.

La Religione è la vera radice del nostro essere;se fosse possibile all'uomo d'abbiurare qualunque religione, quella pure che,sovente senza ch'egli se n'accorga, vive sconosciuta nel fondo del suo cuore, egli sarebbe tutto, per così dire, in superficie, nè più nulla esisterebbe in lui d'intimo o di profondo. Allorchè dunque viene questo centro ad uscire di luogo,tutta l'attività delle forze morali prende una nuova direzione. Il che appunto è succeduto nell'Europa moderna,mediante l'introduzione del Cristianesimo. Questa religione ugualmente benefica e sublime rigenerò il mondo estenuato e corrotto; da essa per lungo tempo si vide dipendere la sorte delle nazioni, ed ancora di presente che parecchie delle sue instituzioni pajono invecchiate, la sua influenza sulle cose umane è tuttavia assai maggiore che gli uomini non fanno segno di credere.

Appresso il Cristianesimo, l'energico carattere de'conquistatori del Nord è quello che soprattutto determinò il corso della civiltà europea, perocchè queste bellicose schiatte furono le prime che arrecarono nuovi principj di vita alle nazioni degenerate.La severa natura del Nord forza l'uomo a rientrare in sè stesso; ma quello ch'egli perde dal canto de'luminosi sviluppi d'una immaginazione sensuale, torna a profitto delle disposizioni più nobili e più serie della sua anima. Il che viene provato dalla leale franchezza con cui gli antichi popoli germanici abbracciarono il Cristianesimo. In nessun luogo esso guardò così lungamente la sua forza e la sua attività;in nessun luogo penetrò così addentro nel cuore umano,nè si combinò così intimamente co' diversi interessi che lo riempiono.

La mescolanza dell'eroismo rozzo, ma fedele, de' conquistatori del Nord, co' sentimenti del Cristianesimo fe'nascere la Cavalleria.Questa bella istituzione aveva per iscopo di frenare,con sacri voti, de'guerrieri ancor feroci, e di preservare per tal guisa lo spirito militare dal barbaro abuso della forza, in cui non è che pur troppo soggetto a cadere. Sotto la salvaguardia della virtù cavalleresca, l'amore prese un carattere più puro e più sacro; divenne un omaggio esaltato verso gli esseri che, nell'umana natura, sembrano dover maggiormente accostarsi alla natura degli angeli; parve che la religione medesima consecrasse questo culto,presentando, sotto forma divina, alla venerazione de'mortali, ciò ch'è sulla terra di più puro e di più commovente: l'innocenza d'una vergine e l'amor d'una madre.

Siccome il Cristianesimo non si contentava di cerimonie esteriori, ma si rivolgeva al cuor dell'uomo, ed a'suoi più reconditi affetti,e se ne insignoriva,così l'energico sentimento della interna libertà si riparò nel dominio dell'onore. Questa morale mondana si colloca a fianco della morale religiosa,e qualche volta par che trovisi con essa in contraddizione. Tuttavia un gran tratto di somiglianza l'una all'altra raccosta. La religione e l'onore hanno consacrato de'principj assoluti, ponendoli fuor della possanza d'una ragione scrutatrice.

La cavalleria,l'amore e l'onore furono gli oggetti della poesia naturale, che verso il principio del medio evo, diffuso le sue produzioni,con una incomprensibile abbondanza,e precedette al grado sovrano di coltura che in processo di tempo andò acquistando lo spirito romantico. Quest'epoca ha pure la sua mitologia, fondata su le leggende e le favole della cavalleria; ma l' eroismo ed il maraviglioso che vi regnano, sono d'un genere interamente opposto a quello della mitologia antica.

Alcuni filosofi, i quali però s'accordano con noi nella nostra maniera di riguardare il genio particolare de' Moderni, hanno creduto che il carattere distintivo della poesia del Nord fosse la melancolia; la quale opinione,dove sia chi bene la intenda,non s'allontana dalla nostra. Appo i Greci, la natura umana bastava a sè stessa, non presentiva

alcun vôto, e si contentova d'aspirare al genere di perfezione che le sue proprie forze possono realmente farle conseguire. Ma quanto a noi, una più alta dottrina c'insegna che il genere umano, avendo perduto per un gran fallo il posto che gli era stato originariamente destinato, non ha sulla terra altro fine che di ricuperarlo; al che tuttavia non può giungere, s'egli resta abbandonato alle sue proprie forze. La religione sensuale de' Greci non prometteva che beni esteriori e temporali. L'immortalità, se pur vi credevano, non era da essi che appena appena scorta in lontananza, come un'ombra, come un leggier sogno che altro non presentava se non una languida immagine della vita, e spariva dinanzi alla sua luce sfolgoreggiante. Sotto il punto di vista cristiano, tutto è precisamente l'opposito; la contemplazione dell'infinito ha rivelato il nulla di tutto ciò che ha de' limiti; la vita presente si è sepolta nella notte, ed oltre alla tomba soltanto brilla l' interminabile giorno dell'esistenza reale. Una simile religione risveglia tutti i presentimenti che riposano nel fondo dell'anime sensitive, e li mette in palese; ella conferma quella voce segreta la qual ne dice che noi aspiriamo ad una felicità cui non si può aggiugnere in questo mondo, che nessun oggetto caduco può mai riempiere il vôto del nostro cuore, che ogni piacere non è quaggiù ch'una fugace illusione. Allorchè dunque, simili agli schiavi Ebrei, i quali prostesi sotto i salci di Babilonia facevano risonare dei loro lamentevoli canti le rive straniere, la nostr'anima esiliata sulla terra sospira la sua patria, quali possono mai essere i suoi accenti, se non quelli della melanconia? E però la poesia degli Antichi era quella del godimento, la nostra è quella del desiderio; l'una si stabiliva nel presente, l'altra si libra fra la ricordanza del passato e il presentimento dell'avvenire.

Nondimeno non bisogna credere che la melanconia si vada al continuo esalando in monotone querimonie, nè ch' ella si esprima sempre distintamente. Nella stessa maniera che la tragedia fu sovente appresso de' Greci energica e terribile ad onta dell' aspetto sereno sotto cui essi riguardavano la vita, anche la poesia romantica, come l'abbiamo pur anzi dipinta, può passare per tutti i tuoni, da quello della tristezza infino a quello della gioja; ma sempre trovasi in essa un certo che d'indefinibile che dinota l'origine sua; il sentimento è in essa più intimo, l'immaginazione meno sensuale, il pensiero più contemplativo. Contuttociò in realtà i limiti si confondono alcuna volta, e gli oggetti non si mostrano mai interamente distaccati gli uni dagli altri, e quali siamo costretti di rappresentarceli per averne una idea distinta.

I Greci vedevano l'ideale della natura umana nella felice proporzione delle facoltà e nel loro armonico accordo. I Moderni all'incontro hanno il profondo sentimento d'una interna disunione, d'una doppia natura nell'uomo che rende questo ideale impossibile ad effettuarsi: la loro poesia aspira di continuo a conciliare, ad unire intimamente i due mondi, fra' quali ci sentiamo divisi, quello de' sensi e quello dell'anima: ella si compiace tanto di santificare le impressioni sensuali coll'idea del misterioso vincolo che le congiugne a' sentimenti più elevati, quanto di manifestare a' sensi i movimenti più inesplicabili del nostro cuore e le sue più vaghe percezioni. In una parola, essa dà anima alle sensazioni, corpo al pensiero.

Non è dunque maraviglia che i Greci ne abbiano lasciato, in tutti i generi, de' modelli più finiti. Essi miravano ad una perfezione determinata, e trovorono la soluzione del problema che s'avevano proposto: i Moderni a rincontro, il cui pensiero si slancia verso l' infinito non possono mai compiutamente soddisfare sè stessi, e rimane alle loro opere più sublimi un non so che d'imperfetto, che l'espone al pericolo d'esser male apprezzate.

Noi potremmo seguir la traccia delle idee che abbiamo indicate, in tutto il dominio delle belle arti, mostrare che si trova la stessa opposizione nelle differenti forme che presero, appo gli Antichi ed appo i Moderni, l'architettura, la musica e la pittura (non parlo della scultura, in cui i Moderni non hanno mai avuto stile particolare) e cercare qual sia stata l'influenza reciproca di queste arti alleate; ma un tale esame, a volervisi internare, ci condurrebbe troppo lontano.

Noi non possiamo nè pure qui occuparci dei diversi rami della poesia romantica, e ritornar dobbiamo al nostro scopo, che è di far conoscere l'arte drammatica e l' istoria della sua letteratura. La divisione del genere classico e del genere romantico che abbiamo stabilita in tutte le belle arti, si applica altresì a questa, e insino a ora determina il cammino che dobbiamo tenere.

Primamente ci occuperemo degli Antichi, passeremo quindi a' Moderni che si sono con

maggiore o minor successo dedicati all'imitazione de'grandi modelli dell'Antichità, e finalmente parleremo de'poeti che, trascurando questi modelli o a bello studio allontanandosene, si apersero una nuova strada particolare. Fra i popoli antichi, i Greci sono i soli che si sieno splendidamente segnalati nella carriera drammatica. I Romani non furono da prima che semplici traduttori delle opere del teatro greco, di poi le imitarono, ma senza ottenere costanti successi in questo genere, almeno se giudicar dobbiamo dallo scarso numero di cosiffatte imitazioni infino a noi pervenute. Fra i Moderni, gl'Italiani e i Francesi sono quelli che spiegarono maggior zelo ne'loro sforzi per rilevare l'antico teatro tragico, e, s'è possibile, perfezionarlo. Si sono fatti da ultimo, appresso ad altri popoli, alcuni sperimenti dello stesso genere, relativi egualmente alla tragedia; poichè, nella commedia, la medesima forma non è mai cessata di regnare da Plauto e Terenzio infino a'nostri giorni. Di tutte le nazioni che si sono dedicate all'imitazione della tragedia antica, la francese è certamente quella, il cui teatro mandò più grande splendore. La brillante riputazione che gode la scena francese, merita per conseguenza un esame attento e scrupoloso. Gl'Italiani moderni, Metastasio e Alfieri, vengono naturalmente subito dopo i Francesi.

Il dramma romantico (a cui non si può applicare il nome di tragedia, nè quello di commedia, nel senso che vi attribuivano gli Antichi) non è mai stato nazionale che appo gl'Inglesi e gli Spagnuoli; il genio di Shakespear e quello di Lopez de Vega lo fecero fiorire tra que'due popoli presso a poco nel medesimo tempo. Il teatro tedesco s'è acquistato della celebrità più tardi che quello degli altri popoli, e andò lungamente soggetto alla successiva influenza delle idee che regnavano altrove: gioverà dunque riservarlo per la fine, e in tal guisa potremo giudicar meglio le diverse direzioni ch'esso ha seguite, ed aprirgli, s'è possibile, una nuova prospettiva per l'avvenire.

S'io tolgo a scorrere l'istoria drammatica di ciascuno de'popoli che ho nominati, è facile il comprendere che potrò al più offerirne un rapido compendio, e raccorre, sotto un punto di vista generale, ciò ch'essa presenta di più notabile.

Niuno saprebbe farsi una giusta idea dell'abbondanza delle produzioni drammatiche; il loro numero è tale da spaventar chicchessia; e quando bene volesse altri limitarsi ad una sola delle suddivisioni del genere, ei non potrebbe conoscerla interamente. Nella più parte delle storie letterarie si veggono tutti gli scrittori d'un medesimo genere e d'una medesima nazione collocati indistintamente gli uni dietro agli altri, presso a poco come i Re assirj o egizj delle vecchie istorie universali. Ci ha di quelli che hanno la passione de'cataloghi; essi possono a loro senno renderli ancora più voluminosi, facendo di nuovi libri sopra titoli di libri. Sarebbe quasi lo stesso che voler nel racconto d'una battaglia nominare tutti i soldati che combatterono; laddove non si può parlare che de'capi e dei guerrieri che si segnalarono con luminose gesta. E siccome le vittorie dello spirito umano non furono parimente riportate che da un piccolo numero di eroi, così d'essi soli dobbiamo pure occuparci. La storia dello sviluppo dell'arte, e delle differenti forme ch'ella prese, trovasi naturalmente rinchiusa in quella di alcuni genj creatori, dipinti co'tratti che li caratterizzano.

Sarà necessario, prima ch'entriamo nella carriera che abbiamo indicata, il dare una spiegazione precisa delle idee che noi assegniamo alle parole *drammatico*, *teatrale*, *tragico* e *comico*. Che cosa è il genere drammatico? la risposta sembra facilissima; è quello in cui s'introducono differenti personaggi che s'intrattengono insieme, e in cui l'autore non parla in suo proprio nome. Nondimeno questa non è che la definizione della forma esteriore del dramma, la quale dee senza dubbio esser quella del dialogo; ma se i personaggi esprimono sentimenti e pensieri senza esercitare influenza veruna gli uni sopra gli altri, e se trovansi alla fine nel medesimo stato d'animo, che al principio, la loro conversazione, che può d'altra parte essere eccellente, non eccita per certo alcun interesse drammatico.

Io renderò questa idea più sensibile per mezzo d'un esempio tratto da un genere di dialogo molto più placido che il dramma, e che non è destinato alla rappresentazione teatrale, voglio dire il dialogo filosofico. Socrate, in Platone, domanda ad un Sofista gonfio d'orgoglio, chiamato Ippia, che cosa è il bello: questi trova subito nella sua memoria una risposta superficiale; ma l'occulta destrezza delle obbiezioni di Socrate gli fa tosto abbandonare la sua spiegazione, e, dopo aver buona pezza saltato di palo in frasca, è costretto di ritirarsi pieno di vergo-

gna, e di riconoscere la superiorità del savio che gli ha fatto toccar con mano la sua ignoranza. Questo dialogo tutto sparso d'idee istruttive e filosofiche, non è soltanto una eccellente lezione, ma offre ancora l'interesse d'una piccola commedia.

Allorchè dunque si volle lodare i dialoghi di Platone per rispetto al vivace andamento de' pensieri, all'arte d'eccitare la curiosità, e al costante interesse che inspirano, si racchiuse questo elogio in una sola parola dicendo ch'essi erano drammatici.

Questo ne fa già comprendere il potente incanto che accompagna un cotal genere di finzione. L'attività è il vero piacere della vita, o sia, per meglio dire, la vita medesima. Diletti puramente passivi ben possono, lusingandoci mollemente, farne cadere in una sorta di sonno dell'anima, che senza dubbio ha qualche dolcezza. Ma quando non si sente alcuna interna commozione, la noja non è mai gran tratto lontana. I più degli uomini, per le loro circostanze, o perchè non sono atti a grandi sforzi, vivono ristretti nel monotono cerchio di piccole occupazioni inconcludenti. I loro giorni si ripetono seguitando le leggi uniformi della consuetudine; essi hanno appena il sentimento dell'esistenza; le passioni della loro gioventù facevano scorrere la loro vita come un rapido torrente; essa languisce subito dopo, e rimane inerte: oppressi da un segreto malcontento, procacciano di liberarsene tentando diversi mezzi di distrazione, che tutti si risolvono in dar qualche esercizio a facoltà oziose, mettendole alle prese con alcune leggiere difficoltà. Ma nessuno di questi divertimenti si può mettere a paragone dello spettacolo teatrale. Privati del piacere d'esercitar qualche influenza colle nostre proprie azioni, riguardiamo almeno con interesse quelle degli altri. L'oggetto più rilevante dell'attività dell'uomo, e l'uomo stesso. Noi vediamo sulla scena de' personaggi, amici o nemici, misurare le loro forze reciproche; vediamo esseri intelligenti e sensitivi, che operano gli uni sopra gli altri colle loro opinioni, co' loro caratteri, colle loro passioni, e che determinano, davanti a noi, le loro future relazioni. L'arte del poeta drammatico consiste nell'allontanare gli accessorj alieni dall' azione, quelle minute particolarità, quelle importune incidenze, che, nella realtà, ritardano il corso de' grandi avvenimenti, e nel raccogliere come in un fascio tutto quello che desta l'attenzione e la curiosità. Per tal modo egli ne presenta il quadro abbellito della vita, il fiore de' momenti più teneri e più decisivi dell'umano destino.

Nè qui sta tutto. In un semplice racconto, ogni poco che sia animato, si vede spesso il narratore mettere in iscena i suoi personaggi, farli parlare, e cambiare allora il suono della voce e l'espressione; tuttavia, per riempiere le lacune che lascerebbero questi dialoghi nel suo racconto, egli ripiglia la parola in suo proprio nome, o descrive tutte le circostanze che debbono esser conosciute.

Il poeta drammatico è costretto di rinunziare a questo mezzo, ma usa un privilegio più importante; fa comparire una persona reale a fianco di ciascuno de' suoi personaggi supposti; esige, che per età, per sesso e per figura, ella corrisponda, il meglio che si può, alle qualità ond'egli ha vestito l'ente da lui creato; ch'ella adotti, per così dire, il complesso della sua maniera d'essere; che accompagni ciascuna delle sue parole coll'espressione della voce, del giuoco della fisonomia e di tutti i movimenti che possono agevolare l'intelligenza de' suoi discorsi: non basta; è uopo ancora che questi rappresentanti reali d'enti immaginarj compariscano in un abito conveniente alla condizione, all'epoca, al paese in cui vengono essi supposti, o per accrescere la somiglianza, o perchè ci ha nel vestire qualche cosa di caratteristico; finalmente, per unire insiemo tutte le correlazioni possibili, egli vuol collocare i suoi personaggi in un luogo che per un certo rispetto rappresenti quello ove facciam ragione ch'essi dimorino: in una parola, gl'introduce sulla scena. Ciò ne guida all'idea del teatro; poichè è evidente che tutto l'apparecchio della scena è il compimento necessario della forma drammatica, o vogliam dire della rappresentazione d'un fatto per mezzo delle parole, e senza il soccorso del racconto. Io non niego che ci sono delle opere drammatiche le quali non furono da' loro autori destinate al teatro, e che non vi produrrebbono molto effetto, sebbene si ammirino a leggerle. Ma dubito assai che un uomo, il quale non avesse mai veduto una rappresentazione teatrale, o che non ne avesse sentito parlare, potesse ricevere un'impressione così viva, come quella che tali opere producono sopra di noi. La nostra immaginazione è da gran tempo avvezza, allorchè leggiamo le opere drammatiche, a farcene vedere la rappresentazione.

Sembra che l'invenzione del teatro si sia dovuta offerire da sè naturalmente. Gli uomini hanno sempre avuto molta inclinazione ad imitare il gesto e la voce altrui, o sia a ciò che nominar potremmo la contraffazione. Allorchè l'uomo si trasporta con vivacità nello stato, ne'pensieri e negli affetti degli altri, egli assume anche involontariamente la loro maniera d'essere esteriore. Così i fanciulli si fanno loro continuo trastullo d'uscir fuori del loro grado; il giuoco che più costantemente li diverte, si è d'imitare i grandi personaggi ch'ebbero occasione d'osservare, od anche di far delle parti a caso; mercè della felice pieghevolezza della loro immaginazione, tutto ciò che trovasi alle lor mani, serve a caratterizzare le loro nuove dignità, a pigliar la figura e l'abito d'un padre, d'un pedagogo, d'un re.

Non trattasi dunque, per giugnere all'invenzione del teatro, che di fare ad arte, seguitamente e con un certo metodo, quel che gli uomini fanno talora naturalmente nella vita comune, e di circoscrivere questa imitazione in un quadro. Tuttavia fra molti popoli quest'ultimo passo non è stato mai fatto. Non mi sovviene d'averne trovato orma veruna nè in Erodoto, nè in tutti gli altri autori che ci lasciarono lunghissime descrizioni de' costumi dell'antico Egitto. Gli Etrusci, ne' quali d'altra parte s'osserva tanta analogia cogli Egizj, ebbero, in cambio, de' giuochi scenici; e, ciò che merita d'esser notato, il nome che davano gli Etrusci ai commedianti, *Istrione*, s'è conservato nelle lingue viventi infino a' dì nostri.

I popoli dell'Asia occidentale, i Persiani e gli Arabi, in mezzo ad una grande ricchezza nella letteratura poetica, non posseggono opere di teatro; e non se ne conosce alcuna del medio evo in tutta l'Europa, poichè gli avanzi degli antichi spettacoli de' Greci e de' Romani furono aboliti a' tempi dell'introduzione del Cristianesimo, o perchè avevano relazione al culto de' falsi Iddii, o perchè vi si era intrusa una grande licenza di costumi. Passarono da mille anni senza che si vedesse risorgere alcun teatro. Ancora nel secolo decimoquarto, Boccaccio, il quale entra in molte particolarità intorno agli usi della vita sociale, non fa menzione veruna di spettacoli teatrali; i Novellieri, i Provvisanti, i Sonatori, ne tacevano il luogo. D'altra parte, non sembra che la commedia non sia stata immaginata che una sola volta nel mondo appresso d'un popolo unico, il quale ne avrebbe trasmessa l'idea agli altri. I navigatori inglesi ci dicono d'aver trovato fra gl'isolani del mare del Sud, che del resto hanno appena la prima ombra della civiltà, una maniera di spettacolo, comechè informe, ove s'imita, con foggia grottesca, un avvenimento della vita comune. Per passare all'estremo più opposto, gl'Indiani, il popolo da cui vennero forse i primi raggi di luce che illuminarono l'umana schiatta, ebbero opere teatrali lungo tratto avanti che avessero sentito alcuna influenza straniera; anzi posseggono, come s'è recentemente saputo in Europa, una letteratura drammatica infinitamente ricca, la cui antichità rimonta a più che venti secoli. Noi non conosciamo che una sola di cotali opere (chiamate, in indiano, *nataks*,) sopra la quale giudicar possiamo del resto, ed è il grazioso componimento intitolato *Sakontala*. Essa offre, per mezzo il più brillante colorito orientale, una somiglianza così evidente, nella forma del tutto, al nostro dramma romantico, che si crederebbe che il traduttore inglese, sir William Jones, vi avesse contribuito a bello studio per amore verso di Shakespear, se altri letterati non attestassero la fedeltà della sua traduzione. Ne' luminosi tempi dell'India, la rappresentazione di questi *nataks* formava a Delhi le delizie della magnifica corte dell'imperatore; l'arte drammatica vi andò poi in totale decadenza in mezzo alle sciagure che nacquero da diversi generi d'oppressione. I *Cinesi* per contrario hanno un teatro nazionale tuttavia sussistente, ove per verità non si trova, da più secoli, alcuna traccia di progresso, ma punto non dubito che, nella minuta osservanza di certe regole di convenzione, e' non si lascino dietro di lunga mano i popoli dell'Europa più scrupolosi.

Allorchè nel secolo decimoquinto si vide risorgere il teatro europeo, e vi si rappresentarono opere allegoriche o sacre, sotto il nome di *moralità* o di *misteri*, l'impulso non fu già dato dal desiderio d'imitare gli antichi modelli dell'arte drammatica, perocchè la cognizione di essi non si sparse generalmente che molto tempo appresso; ma in questo rinascimento d'un'arte ancora informe si può già scorgere il primo germe dell'invenzione affatto originale del dramma romantico.

In mezzo al prodigioso favore che acquistarono in tutta l'Europa incivilita le rappresentazioni teatrali, balza agli occhi la distanza che separa, relativamente al talento,

drammatico, nazioni egualmente spiritose; pare che sia questo un talento a parte e affatto distinto dal dono della poesia. Non è già il contrasto fra i Greci ed i Romani che dee recarci maggior maraviglia; i Greci erano nati per l' arti, in quella guisa che i Romani nati erano per la guerra e per la politica; la belle arti non furono introdotte appresso di questi ultimi se non come rami d' un lusso corruttore, presagio della degenerazione, e fatto per accelerarla. Il teatro soprattutto fu talmente riguardato da essi qual mezzo di far pompa di magnificenza, che in breve tempo trascurarono ciò che costituisca la sua vera destinazione, per occuparsi degli accessorj che accrescono il suo splendore esterno. Fra i Greci medesimi, il talento drammatico non era universale. L' invenzione del teatro è dovuta agli Ateniesi; essi soli lo perfezionarono; i drammi dorici d' Epicarmo meritano appena di far qui una lieve eccezione. Tutti i grand' ingegni creatori dell' arte drammatica, appo i Greci nacquero nell' Attica, e si formarono ad Atena. La nazione greca, le cui lontane colonie coltivavano per tutto e con tanto successo le belle arti, non seppe fuori d' Atene che ammirare i prodigi del teatro ateniese, senza tentar d' imitarli

Ma non v'è nulla che debba far tanto stupire, quanto la differenza che offrono per questo rispetto due popoli così simiglianti, come gli Spagnuoli ed i Portoghesi. Gli Spagnuoli posseggono una letteratura drammatica d' una incredibile ricchezza; gli autori greci che più vengono citati per la loro prodigiosa fecondità, non sopravanzano in questo gli autori spagnuoli. Qualunque giudizio si porti sopra di essi, non si negherà loro almano il genio dell' invenzione; anzi bisogna che in ciò si sia segretamente renduto loro giustizia, perocchè gl' Italiani, i Francesi e gl'Inglesi non si sono rimasi di trarre profitto dalle loro idee più ingegnose, e sovente senza confessarne la fonte. All' incontro i Portoghesi, i quali in altri generi di poesia possono contender la palma agli Spagnuoli, non hanno prodotto quasi nulla nel genere drammatico, a non hanno pure avuto giammai teatro nazionale. Alcune compagnie volanti di Comici spagnuoli vanno di quando in quando a divertirli, ed eglino si contentano d' udire sulla scena un idioma straniero che non può essere ben compreso senza studio, anzichè inventare da sè qualche opera, od almeno imitarne o tradurne.

Fra i numerosi talenti onde vanno gloriosi gl' Italiani nell' arti e nella letteratura, il talento drammatico non è pure in modo alcuno il più cospicuo. Pare ch'essi tengano questo difetto da' Romani, loro antenati; e la loro maravigliosa disposizione per la pantomima burlesca deriva parimente da tempi remotissimi. Le antiche favole *atellane*, la sola forma di genere drammatico veramente indigena appo i Romani, non erano verisimilmente gran fatto superiori, quanto al disegno, a ciò che gl' Italiani chiamano *commedia dell' arte*, sorta di burletta improvvisata da maschere grottesche. I saturnali de'Romani, secondo tutte le apparenze, diedero la prima idea del carnevale de' nostri giorni, invenzione totalmente italiana; ed a' popoli d'Italia debbonsi eziandio l'Opera in musica ed il ballo figurato, divertimenti teatrali, ne' quali l' interesse drammatico è interamente subordinato ed anzi sacrificato all' effetto della musica e della danza.

Se l'ingegno tedesco non si è spiegato nel genere drammatico colla medesima facilità ed energia, che negli altri rami della letteratura, vuolsi per avventura attribuir questo effetto ad una causa onorevole. I Tedeschi hanno naturalmente lo spirito speculativo; cioè a dire, e'vogliono sempre giugnere a conoscere col pensiero la più intima essenza delle cose che gli occupano, il che pure li rende manco abili nella pratica. Per operare in un modo a un tempo valente e risoluto, bisogna una volta in vita sua credere d'aver terminato d'imparare, e non sempre assoggettare quanto si è fatto alla prova della teorica; anzi bisogna afferrare il suo oggetto sotto un punto di vista fisso a particolare. Nella disposizione e nella condotta d'un'opera teatrale, al pari che in quella d'un affare, dee sempre dominare quel genere di spirito, che si può chiamare amministrativo Non è permesso al poeta drammatico di abbandonarsi ad una fantastica inspirazione; è mestieri ch' egli cammini, che s'avanzi, e i Tedeschi sono soggetti a perdere d'occhio il loro scopo ed a restar per via. Aggiungiamo che la fisonomia nazionale dee mostrarsi sulla scena con lineamenti arditi e risentiti; e che i Tedeschi, troppo modesti per rispetto a ciò che li caratterizza, cercano spesso di torna via l'impronta. Il lodevole zelo che li porta a conoscere e ad appropriarsi ciò che v'ha di più perfetto tra'popoli vicini, gli accieca troppo sovente sul merito reale della loro propria nazione. La quistione che dave occuparci non è di riprodurre passivamente

fra noi il teatro greco, francese, spagnuolo o inglese; ma per quello ch' io stimo di trovare, una forma drammatica che ammetta, escluse le regole fondate unicamente sopra convenzioni arbitrarie, tutto quanto ci ha di veramente poetico nelle forme adottate da altri popoli: quanto alla sostanza, noi dobbiamo far dominare e risaltare il carattere proprio alla nazione tedesca.

Lezione Seconda.

Effetto teatrale. — Quanto sia importante l'influenza degli spettacoli. — Divisioni principali dell'arte drammatica. — Essenza del genere tragico e del genere comico. — Serio ed allegro. — Fino a qual segno è possibile d'entrare nello spirito dell'Antichità senza conoscere le lingue antiche. — Winkelmann.

Dopo avere con rapido sguardo trascorsa la letteratura drammatica, e, per così dire, disegnata la carta del suo dominio, ci faremo adesso a rischiarare alcune idee fondamentali. Siccome pare che le composizioni drammatiche mirino in generale alla rappresentazione, e di fatto ne porgono sempre l'idea, così si possono considerare per due rispetti assolutamente diversi, quello dell'effetto teatrale e quello della poesia. Non bisogna però prendere errore in questa parola di poesia; non si tratta qui del meccanismo del verso, nè degli ornamenti della lingua, poichè il merito della dizione non è per altro essenziale al teatro, che pel movimento più animato che ne risulta: io parlo della inspirazione poetica nello spirito generale d'un'opera e nella concezione del suo disegno, di quella inspirazione che può esistervi in grado sovrano, tuttochè essa fosse scritta in prosa, e non vi si trovare ad onta della più limata versificazione. Quali sono adunque le qualità che rendono poetico un dramma? Sono esattamente le medesime che ci permettono d'accordare questo titolo a qualunque altra produzione letteraria. Affinchè un'opera sia poetica, bisogna primieramente ch'essa formi un tutto perfetto, finito e che non lasci nulla a desiderare fuor de'suoi proprj limiti. Ma questa non è che una condizione negativa, indispensabilmente richiesta in tutte le opere delle arti, poichè altrimenti esse non avrebbero esistenza propria, e non si staccherebbono dalla catena universale che lega fra loro gli esseri naturali. Ciò ch'è soprattutto necessario perchè un'opera sia poetica nella sua essenza, si è ch'ella sia fatta d'un solo getto, che lo spirito ne determini la forma, e che la forma sia l'espressione dello spirito; bisogna ancora ch'ella rifletta, come uno specchio fedele, le idee eternamente vere, cioè i pensieri e i sentimenti che s'innalzano di sopra all'esistenza terrestre, e che le vesta d'immagini sensibili. Noi verremo poscia esaminando quali esser debbono queste idee nelle differenti specie d'opere drammatiche, e mostreremo che, allorquando esse non dànno anima a tutta la composizione, un dramma non è che un'opera prosaica, frutto dell'esperienza piuttosto che dell'interno sentimento, e non offre che la combinazione ragionata di diversi resultati forniti dall'osservazione della vita.

Che cosa è ciò che rende teatrale un dramma, voglio dire atto a reggere bene sulla scena? Non è sempre facile di prevedere il successo d'un'opera in particolare; ma la quistione, osservata sotto un punto di vista generale, non è così difficile a sciogliere. A produrre ciò che si chiama effetto teatrale, bisogna operare sopra una moltitudine d'uomini radunati, svegliare la loro attenzione, eccitare il loro interesse. L'oggetto del poeta drammatico è dunque, per alcuni rispetti, simile a quello dell'oratore. In che modo giugne questi alla sua meta? colla chiarezza, colla rapidità, coll'energia; egli debbe aver cura d'evitare tutto ciò che oltrepassa la misura di pazienza e d'intendimento che soglionsi trovare nella massa degli spettatori: più ancora; molti uomini raccolti insieme sono un oggetto di distrazione gli uni per gli altri, finchè non dirigono i loro sguardi e la loro attenzione verso uno scopo comune, al di fuori del loro proprio circuito. L'autore drammatico, non meno che l'ora-

tore, deve dunque infin dal principio produrre una impressione abbastanza forte per far uscire i suoi uditori, direm così, fuor di sè stessi, e trarneli a sè. Bisogna che, per così dire a loro malgrado, egli si renda arbitro de'loro organi. Ci ha una sorta di poesia che può dolcemente commuovere un'anima dedita alla contemplazione solitaria, presso a poco in quella guisa che il più leggier soffio dell'aria fa risonare un'arpa eolia. Una simile poesia ha talvolta molta attrattiva, ma se non è rialzata da un accompagnamento più vivo, i suoi accenti, troppo languidi pel teatro, non vi saranno ascoltati. I suoni incantatori dell' *armonica* non sono fatti per ordinar la partenza o concitare il cammino d'un esercito: è uopo di stromenti strepitosi, è uopo innanzi tratto d'un ritmo chiaro e robusto il quale co' suoi raddoppiati impulsi acceleri i battiti del cuore, e imprima un rapido movimento alla vita. Quando si è renduto sensibile questo ritmo nel progresso d'un dramma, si è ottenuto l'essenziale. Il poeta può allora, a suo senno, rallentare il suo veloce corso, e abbandonarsi alle sue diverse inspirazioni. Ci ha dei momenti in cui la narrazione più semplice, non meno che la più ornata, l'estro lirico più vivo, le riflessioni più profonde, le allusioni più fine, i tratti di spirito più ingegnosi, il volo più inaspettato d'una fervida immaginazione, tornano egualmente in acconcio; ci ha, dico, de' momenti in cui gli spettatori ben preparati, quegli stessi che non possono tutto comprendere, porgono attento orecchio, come se pur sentissero una musica in armonia colle loro interna disposizioni. La gran d'arte del poeta è allora quella di trarre profitto dagli effetti di contrasto; egli può, col loro mezzo, dar qualche volta colori così vi vi alla dipintura della calma dell'anima, ad una riflessione contemplativa sul destino, anche al languore della stanca natura, come all'espressione delle più forti commozioni o dello passioni più veementi.

Aggiunger dobbiamo ancora, relativamente all'effetto teatrale, cha bisogna sempre adattarsi in qualche cosa ai gusti ed alla capacità degli spettatori. Ci ha, in quasi tutti i generi di composiziona, una parte mobile che debb'essere determinata secondo la nazione con cui si ha che fare, e secondo il grado d'avanzamento nelle arti. La poesia drammatica è per un certo rispetto la più sociale di tutte; ella non teme d'abbandonare le tranquille solitudini dell'inspirazione per gettarsi negli agitati vortici del mondo. L'autore che lavora pel teatro deve, più d'ogni altro, ricercare il favor popolare, lo strepito degli applausi, ma solo in apparenza egli si deve abbassare a livello de' suoi uditori; in fatto bisogna che innalzi quelli fino a lui.

Per poco che si conosca la natura umana, si comprenderà quanto sia possente sulla moltitudine l'effetto delle rappresentazioni teatrali. Gli uomini non mostrano ordinariamente, nel loro commercio abituale, se non ciò ch'è in essi di più esterno; la diffidenza o la freddezza impediscono loro di lasciar penetrare gli sguardi altrui nel santuario de' loro intimi pensieri. Nè sarebbe pur conforme allo stile del gran mondo il mostrar turbamento o commozione in parlando di ciò che più ne sta a cuore. L'oratore ed il poeta trovano modo di superar questa barriera e di sbandire una ritenutezza di convenzione. Allorchè essi eccitano nell'animo de'loro uditori movimenti così vivi, cho d'ogni intorno se na manifestino i segni involontarj, ciascuno nota la medesima commozione ne' vicini, e uomini che si guardavano in volto come stranieri, a un tratto si dimesticano insieme, e diventano reciprochi confidenti; le lagrime che l'oratore o l'attore tragico gli sforza a versare per un innocente calunniato, o per un eroe che s'avvia alla morte, ne fanno degli amici e de'fratelli. È incredibile a qual grado d'energia questa istantanea comunicazione d'un gran numero d'uomini può spignere gl'intimi affetti che d'ordinario si ritirano nel fondo del cuore, o non si scoprono che nella confidenza dell'amicizia. Una impressione, da prima dubbiosa, prende, a mano a mano cha si va propagando, un carattere più manifesto, si fortifica in noi in proporzione del numero di quelli cha ne partecipano, a gli animi così trasportati si uniscono come le acque d'un rapido torrente, di cui non si potrebbe trattenere la foga.

Non si può dire però che dal privilegio accordato al poeta drammatico d'esercitare un'azione così potente, non ne sieno talvolta risultati degli abusi. S'egli è facile inspirare agli uomini un amore disinteressato per ciò che v'ha di migliore a di più eccelso, si può altresì cattivarli per via di sofismi, ed abbagliarli collo splendore di quella falsa grandezza d'animo che presenta i delitti dell'ambiziona come virtù, ed eziandio come atti di sublime sacrificio di sè stesso pel pub-

blico bene. La seduzione nascosa sotto le luminose vesti della poesia e della eloquenza s'insinua insensibilmente ne' cuori. L'autor comico soprattutto, camminando verso la sua meta, dee guardarsi d'uno scoglio difficile ad evitare; dee continuamente temer di porgere a'bassi e vo'gari sentimenti che possono esistere nel cuore umano, l'occasione d'appalesarsi alla sicura; poichè, vinta che sia una volta la ve gogna di mostrare queste ignobili inclinazioni, mediante l'esempio di questo medesimo concorso di popolo che sforza d' ordinario a reprimerla, il piacere di abbandonarvisi prorompe con audace licenza.

Questa possanza demagogica che s' esercita ora in bene ed ora in male, ha dovuto d'ogni tempo dirigere verso il teatro l'attenzione de'legislatori. I Governi hanno cercato, con provvedimenti d'ogni specie, di dare agli spettacoli una tendenza che fosse loro utile, e di preservarli da differenti generi d'abusi. La difficolta sta sempre nel combinare la libertà d'azione, necessaria al progresso delle belle arti, co'riguardi ch' esige la costituzione morale e politica d'un popolo. Il florido teatro d'Atene godeva, sotto la protezione del culto degli Dei, d'una libertà quasi illimitata, e i pubblici costumi lo preservarono lungamente dalla corruzione. L'estrema arditezza delle commedie d' Aristofane,nelle quali i magistrati e il popolo stesso erano messi in canzone, non pare credibile secondo i nostri costumi e la nostra maniera di vedere; ma questa medesima arditezza sembrava allora ponesse il suggello alla libertà popolare.

Bisogna sicuramente che Platone, il qual viveva in questa medesima Atene, si fosse già accorto d'un principio di declinazione nelle arti, e che almeno la prevedesse con certezza, poichè shandì totalmente i poeti drammatici dalla sua repubblica ideale. Pochi governi giudicarono necessario di soscrivere un decreto così rigoroso, ma pochi altresì s'assecurarono d'abbandonare gli spettacoli a sè stessi senz'alcuna vigilanza. Appresso d'alcuni popoli cristiani, l'arte drammatica parve degna di prestare il suo soccorso alla religione,e le fu permesso di trattare de' soggetti sacri. Una pia emulazione produsse allora, e soprattutto in Ispagna, parecchie opere che nè la religione, nè la poesia possono disapprovare. In altri paesi, e in mezzo a circostanze differenti, la rappresentazione delle opere sacre sembrò contraria alle convenienze e soggetta ad alcuni disordini.

Egli è forse ne'paesi ove si giudicò opportuno di stabilire una previa ispezione sulle opere teatrali, e di non rapportarsi unicamente alla malleveria dell'autore e degli attori, che la censura più volte adempì men bene il suo oggetto più importante, che è l'esame dello spirito d'un'opera e dell'impressione generale ch'essa produce. La natura dell'arte drammatica esige che un autore metta in bocca dei suoi personaggi molte massime ch'egli non pretende di giustificare. Egli ci chiede di non giudicar la sua maniera di pensare, se non sovra il complesso della sua opera, e sovra la disposizione d'animo in cui ne lascia. Ben si potrebbe dare il caso che un' opera fosse irreprensibile in ciascuna delle frasi che la compongono, e che sfuggisse l'occhio della censura non curantesi che de'particolari, e pure ella tendesse nella sua totalità a produrre gli effetti più nocivi. A'dì nostri abbiam veduto non poche di cosiffatte opere (e ce n'ha pure di quelle che fecero gran fortuna in Europa), ove sembra che da tutte le parti ribocchi l'espansione del buon cuore e della generosità, ed ove nondimeno un occhio più acuto non può non riconoscere nell'autore il segreto disegno di lusingare la vile debolezza de' suoi contemporanei, distruggendo i severi principì della morale, e il rispetto di tutto ciò che debb'essere sacro fra gli uomini. L'opposto dir si potrebbe di alquanti autori screditati; e se alcuno volesse applicarsi a giustificare Aristofane, in cui la licenza delle parole sembra intollerabile, agevole gli sarebbe il far assolvere un tal poeta, considerata l'intenzione generale delle sue opere, e dimostrando che almeno non si potrebbe non ravvisare in esse lo zelo d'un buon cittadino per la sua patria.

Noi abbiamo voluto sin qui far sentire la grande importanza morale dell'oggetto delle nostre meditazioni. Se le arti hanno meritato d'occupare la mente degli uomini, il teatro, ov'esse raccolgono i loro più seducenti prestigi, deve spezialmente attirare i nostri sguardi. Alla testa del loro splandido corteggio,l'arte della declamazione viene a servir d'interprete a' pensieri più sublimi e più profondi, e ad operare sopra di noi col doppio effetto dell' eloquenza e d' una serie di mobili quadri; l'architettura decora il magnifico ricinto del suo tempio: la pittura le presta l'illusione delle sue lontane prospetti-

ve, e la musica vi asseconda la poesia con tutto il potere de' suoi accordi Finalmente in questa magica unione di tutti gl'incantesimi si vede manifestarsi in poche ore davanti a'nostri occhi lo stato attuale della società e delle arti appresso d'una nazione, il frutto dei suoi sforzi di più secoli. Ora, qual meraviglia che queste rappresentazioni teatrali posseggano un incanto così particolare per tutte l'età, per tutti i sessi, per tutte le differenti condizioni, e che sempre sieno state il passatempo favorito de'popoli spiritosi? Il principe, lo statista, il capitano veggono i grandi avvenimenti de' secoli passati, avvenimenti simili per avventura a quelli ch'essi medesimi conducono, svilupparsi nel loro cospetto, svelando le loro più segrete cagioni. Il filosofo vi scopre il germe di pensieri nuovi e profondi sulla natura dell'uomo e sulla sua destinazione; l'artista siegue con occhio indagatore que 'gruppi fugaci ch'egli scolpisce nella sua memoria, come soggetti di sue future imitazioni; la gioventù, avida di commozioni, apre il suo cuore a più elevati sentimenti; l'età matura ringiovanisce mercè delle ricordanze del passato; la stessa infanzia osserva, con tutti i presentimenti della speranza, la colorata cortina che alzandosi con rumore, dee svelarle ignoti portenti. Tutti vi trovano ciò che ravviva le loro forze, ciò che rende la serenità al loro animo; tutti per alcun tempo vengono alleviati dalle cure e dall' abituale oppressione della vita.

Ma siccome d'altra parte l'arte drammatica e quelle che l'accompagnano, potrebbero, mediante lo scoraggiamento e la reciproca negligenza dei poeti, degli attori e del pubblico, cadere in tanta degradazione, che lo spettacolo teatrale diventasse il più volgare, il più insipido ed anche il più pernicioso di tutti i modi di perdere il tempo; così noi pensiamo che non si possano, senza ingiustizia riguardare se non come destinate o soddisfare una vana curiosità, le indagini intorno a quelle opere, onde si pregiarono i popoli più rinomati per le loro cognizioni a'loro giorni più belli, e le viste dirette verso i mezzi di nobilitare o perfezionare un'arte che esercita tanta influenza

Ciò basti a provare l' importanza del nostro scopo. Ora ci occuperemo dei due generi opposti, il tragico e il comico, che formano la divisione generale della poesia drammatica, ed esamineremo l'idea fondamentale dell'uno e dell'altro.

Le tre specie principali di poesia sono la poesia epica, la poesia lirica e la poesia drammatica. Facilmente si possono loro subordinare tutti i generi secondarj giusta le loro relazioni con alcuna di esse, o mostrare o che ne derivano, o che soltanto ne sono mescolanze diversamente combinate.

Chi voglia conoscere queste tre sorti di poesia in tutta la loro purezza, è uopo che rimonti alla forma primitiva, sotto cui esse comparvero tra' Greci. La teorica s'applica soprattutto con facilità all'istoria della poesia greca, poichè questa poesia si andò sviluppando, come a dire, sistematicamente, e noi vi scorgiamo effettuate nel modo più evidente tutte le idee che avevamo concepite indipendentemente dall'esperienza.

È notabile come nella poesia epica e nella lirica non si ritrovi questa medesima divisione in due rami opposti, che presenta la poesia drammatica. Vero è che si volle erigere la pretesa epopeja burlesca in un genere particolare; ma essa non è che una sorta di produzione subalterna e accidentale, una semplice parodia dell'epopeja propriamente detta, nella quale tutto consiste nel dare un'aria di balordo e di meschino ai pomposi sviluppi e al solenne andamento che non sembrano convenire che ai grandi subbietti. Nella poesia lirica non si trovano che diverse gradazioni fra la canzone, l'ode e l'elegia, ma nessuna opposizione reale.

Lo spirito che detta l'epopeja, come possiamo riconoscere in Omero al quale ella va debitrice della sua nascita, è una concezione chiara e placida; il poema epico è una rappresentazione tranquilla del corso delle cose: il poeta racconta avvenimenti felici e sventurati, ma li racconta posatamente, e li tiene, come appartenenti al passato, ad una certa distanza da noi.

Il poema lirico è l'espressione armoniosa de' movimenti dell'anima. L'essenza di ciò che si può chiamare in noi la disposizione armonica (*musikalische*), consiste nel desiderio che proviamo di ritenere nel fondo del nostro cuore una commozione o melancolica o piacevole, e di prolungarne la durata. Bisogna dunque che il sentimento ne sia raddolcito a tal segno, che per noi non si tenti di liberarcene, che anzi si tema di dissiparla colla minima azione, e che, non avuto riguardo ai cambiamenti che il tempo produce, si brami eternare un solo istante della nostra esistenza.

Il poeta drammatico ci presenta, è vero,

al pari che il poeta epico, avvenimenti esterni, ma li suppone presenti e veraci; egli esprime sentimenti e passioni, altresì come il poeta lirico, ma con più alte pretensioni, perocchè ci vuole affliggere o ricreare assai più immediatamente. Egli evoca tutti gli affetti ch'eccita in noi, alla vista di azioni reali, il nostro interesse per la sorte de' nostri simili, e solamente alla fine della sua finzione, e mediante il complesso dell'impressione che questa lascia in noi, permette a questi affetti di risolversi in un sentimento armonioso e soddisfatto. Egli si tiene così vicino alla vita, egli vuol presentarcene un'immagine talmente fedele, che la calma del poeta epico diverrebbe in esso indifferenza. Bisogna ch'egli si determini assolutamente in favore d'uno de' principali aspetti sotto i quali si presenta il destino umano, e che forza i suoi uditori a prendervi parte com'egli stesso.

Intorno alle due specie di poesia drammatica, dirò, per ristrignermi all'espressione più semplice e più chiara, che il genere tragico e il genere comico sostengono fra loro le medesime relazioni, che il serio e l'allegro: ognuno conosce per propria esperienza queste due direzioni della nostr'anima; ma farebbe mestieri una indagine filosofica profondissima, onde si potesse pervenire a conoscere la loro essenza e la loro origine. Ambedue portano l'impronta della totalità della nostra natura; ma il serio appartiene di più alle impressioni morali, e l'allegro a quelle che riceviamo per mezzo de' sensi. Le creature, non dotate di ragione, non possono realmente conoscere alcuna di queste due disposizioni: i bruti, è vero, sembrano talora proporsi uno scopo serio ne' loro lavori, come se sottoponessero il momento presente ad un momento futuro; e pare altre volte che scherzino e giuochino, cioè a dire che s'abbandonino, senza saper che si facciano, al piacere dell'esistenza; ma non v'ha che la coscienza di ciò che si sente, che possa inalzare queste due maniere d'essere a livello della vera società e della vera allegria. Solo all'uomo, fra tutte le creature che noi conosciamo, fu accordato quello sguardo che si rivolge addietro verso il passato, e penetra l'avvenire; ma gli costò caro un sì bel privilegio!

Il serio, preso nel senso più esteso, è la direzione delle forze dell'anima verso uno scopo. Ma tostochè rendiamo conto a noi stessi delle nostre azioni, la ragione ne ordina di passare da questo scopo ad un altro più elevato, e finalmente allo scopo primo e generale della nostra esistenza. Allorchè un uomo, anche nelle circostanze più felici, giunge in pace al termine naturale della sua carriera, egli è in necessità di abbandonare quello che gli era più caro. Non esiste alcun vincolo d'amore senza separazione; alcun godimento senza rammarico. Se abbracciamo d'un volger d'occhio tutte le relazioni della nostra esistenza; se consideriamo la sua dipendenza da una concatenazione di cause e di effetti che sfugge la vista umana; se osserviamo come siamo esposti a tutti gli errori e le illusioni che possonci essere funeste; come le nostre passioni ribelli sono altrettanti nemici che portiamo nel nostro seno; come ciascun istante può esigere da noi, in nome de' più santi doveri, il sacrificio delle nostre più dolci inclinazioni, e ci può togliere d'un colpo quanto ci acquistammo con maggior fatica; come a proporzione che si dilata la nostra felicità, vediamo crescere il pericolo delle dolorose privazioni o quello di dare maggior campo all'ira di una sorte avversa, qualunque anima debb'esser compresa d'una melancolia inesprimibile, e contro la quale non ci ha verun altro rifugio, che la profonda convinzione d'una vocazione superiore a quella del destino terrestre. Tale è questa disposizione, composta d'una cupa tristezza e d'un elevato entusiasmo, cui si può dare il nome di disposizione tragica. Ed allorchè, uscendo dalla vaga contemplazione del possibile, l'anima, così modificata, rientra a un tratto nella provincia della realtà e della vita; allorchè s'impadronisce de' grandi fatti dell'istoria, degli esempi più vivi delle vicissitudini umane, ed evoca dalla tomba gli eroi che colla loro costanza trionfarono della fortuna, o quelli che gloriosamente caddero sotto a'suoi colpi, allora io dico, vedesi apparire per sè stessa la tragedia. Questo insino a ora può servire a far comprendere in qual modo la tragedia si fonda sulla natura umana, ed in qual modo possiamo amare i terribili spettacoli che ella ne presenta, e trovarvi qualche cosa che ne sublima e ne consola. Lo stato dell'anima, che noi chiamiamo tragico, è inevitabile per gli esseri dotati d'un sentimento profondo; e la poesia che non può distruggere in essi le interne dissonanze, cerca almeno di coprirle coll'incanto d'un'armonia ideale.

In quel modo che il serio, animato dall'inspirazione poetica, è l'essenza della tragedia, quella della commedia consiste nell'al-

legria. La disposizione all'allegria è una specie di obblivione della vita, uno stato in cui siamo tolti a tutte le idee triste dal gradevole sentimento d'un ben essere attuale; allora prendiamo tutto per giuoco, e lasciamo sdrucciolar lievemente ogni cosa sovra la superficie della nostra anima. Le imperfezioni degli uomini e la disunione che regna fra essi, non sono più per noi oggetti di biasimo o di tristezza; noi non vi scorgiamo che bizzarri contrasti ch'esercitano il nostro spirito ed avvivano la nostra immaginazione. L'autor comico dee dunque tener discosto tutto quello che potrebbe concitare l'indignazione morale contro i suoi personaggi, o un vero interesse pel loro stato, poichè ambedue questi sentimenti ci fanno ricadere nel serio. Egli dee rappresentare gli errori e le inconseguenze degli uomini, come il risultamento naturale dell'impero delle sensazioni e delle loro avventure, come piacevoli capricci del caso che non possono produrre alcun effetto sinistro. Tale è l'essenza di ciò che noi chiamiamo commedia; e nondimeno, come verrò dimostrando avanti, vi si trova sempre, appresso i moderni, un mischio di serio. La prima commedia de'Greci, allo 'ncontro, era tutta intera inspirata dalla più schietta allegria, e quindi formava un perfetto contrasto colla loro tragedia. Non era solamente il carattere e lo stato degl'individui, che si mostravano sotto un aspetto comico in questo bizzarro quadro; ma tutta la costituzione sociale, il popolo, il governo, la stirpe umana, i Numi, vi ricevevano, sotto lo splendido pennello dell'immaginazione, i colori più lieti e più originali.

Afferrata che si sia, in tutta la sua purezza, l'idea del genere tragico e del genere comico, quali ci si offrono ne'modelli lasciatici da'Greci, diverrà facile il ridurre a' loro veri elementi le mescolanze di questi differenti generi immaginate da'Moderni, e il riconoscere gli estranei accessorj ch'essi vi hanno aggiunto.

Nell'istoria della poesia e delle belle arti appresso i Greci si vede regnare una medesima legge fondamentale, sopra la quale si andarono tutte sviluppando, ciò sono la rigorosa esclusione degli elementi eterogenei, e l'intima unione de'principj della medesima natura in un tutto completo e armonico; quindi appresso loro le diverse specie si trovano rinchiuse ne'loro limiti naturali, e i differenti stili vi campeggiano scolpitamente: non è dunque solamente secondo l'ordine dei tempi, ma ancora secondo l'ordine delle idee, che giova incominciare da'Greci quando si descrive la storia delle arti.

Io non posso supporre che la più parte dei miei uditori abbiano acquistato nella lingua originale cognizioni immediate sull'Antichità greca. Le traduzioni in prosa od anche in versi, dove tutte le idee sono travestite alla moderna, non possono dare alcuna idea verace dello spettacolo de'Greci. Le sole che si possano chiamar fedeli, quelle che, mediante l'imitazione della natura del verso e della sua dizione particolare, si sforzano d'aggiugnere all'altezza dell'originale, non furono ancor tentate che nella lingua tedesca. Ma sebbene questa lingua sia estremamente pieghevole, ed offra pure molti tratti di somiglianza alla lingua greca, non ne risulta giammai che una tenzone ad armi ineguali, e sovente si vede, in cambio della grazia libera e facile, introdursi l'asprezza e la durezza. Il più delle volte non si è fatto uso nemmeno di tutti i suoi mezzi; nè io conosco traduzione alcuna de'tragici greci, che approvar si possa dall'uno all'altro capo. Ma qualunque perfezione supporre si voglia, quando bene la distanza della copia dall'originale fosse la minore possibile, un lettore che non conosca il complesso della letteratura greca, sarà sempre turbato da una sorta di strana novità nel soggetto, dalla singolarità degli usi nazionali, da innumerevoli allusioni cui solo può far comprendere una vasta erudizione; e le distrazioni che gli daranno le particolarità, gl'impediranno di ricevere una impressione pura del tutto. Fino a tanto ch'è necessaria la fatica, e fa d'uopo combattere colle difficoltà, non ci è vero piacere nelle belle arti: per ben sentire degli Antichi, e ammirarli alla loro maniera, bisogna rendersi connaturali ad essi; bisogna, per dir così, aver respirata l'aria della Grecia.

Qual mezzo adunque resta a coloro che non conoscono la lingua greca, per giugnere a trasportarsi nel complesso de'loro sentimenti e de'loro pensieri? Lo dico senza esitazione: lo studio della scultura antica. Se i modelli originali sono difficili ad avere, le loro copie almeno sono abbastanza divulgate a poterne cogliere lo spirito: queste immagini della bellezza primitiva non hanno bisogno d'interprete; la loro sublime significazione è indistruttibile: ella debb'essere riconosciuta, per mezzo le rivoluzioni dei secoli, sotto tutti i climi differenti, ove la figura del-

l'uome gode delle sue nobili doti, ovunque vive una specie, come l'europea, la quale ricorda ancora quella de'Greci. Una sola è la voce in tutta l'Europa incivilita, sulla inimitabile perfezione del piccolo numero di modelli del primo ordine che ne ha lasciato la scultura greca. Se mai cessò questa perfezione d'essere riconosciuta, ciò solo potè succedere ne'tempi che il gusto depravato de'Moderni avea fatto cadere le belle arti nella più ammanierata affettazione; ma, non che tutti gli artisti illuminati, ogni uomo dotato di sentimento è rapito in rispettosa ammirazione alla vista de'capolavori della scultura antica.

Se però ci fosse mestieri una guida che ne intromettesse in questo santuario del bello ideale, l'opera più adatta ad esserci utile sarebbe l'Istoria dell'arte del nostro immortale Winckelmann. In vero, ei lascia molto a desiderare nelle particolarità; si trovano eziandio nella sua opera errori considerabili: ma nessuno penetrò mai così profondamente nel più intimo spirito dell'arti della Grecia. Winckelmann si avea realmente vestito tutta la maniera d'essere degli Antichi; egli non viveva che in apparenza nel suo proprio secolo, e senza sentirne gl'influssi.

L'opera di Winckelmann tratta principalmente dell'arti che appartengono al disegno, ma spande alcuni raggi di preziosissima luce sugli altri rami della cultura morale degli Antichi, ed è utilissima per disporre la mente all'intelligenza della poesia greca, e soprattutto della poesia drammatica. Poichè le opere teatrali erano destinate a comparire sulla scena davanti a spettatori i cui occhi, senza dubbio difficilissimi a contentare, s'aspettavano vivi piaceri, mal si può pervenire a comprendere il maestoso effetto della loro rappresentazione, se non evocandole, per dir così, nel loro intero, e dando col pensiero il movimento e la vita alle immagini ideali dei Numi e degli Eroi. Io non so se presentemente si potrà ciò intendere, ma spero di renderlo appresso più chiaro: egli è innanzi al gruppo della Niobe od a quello del Laocoonte, che noi impariamo veramente a comprendere le tragedie di Sofocle.

Sarebbe da desiderare ch'esistesse un'opera la quale ci porgesse il complesso dello stato dell'arti, della poesia, delle scienze e della società appo i Greci, sotto l'aspetto d'un gran tutto armonico, maravigliosamente proporzionato in tutte le sue parti, offerendolo alla nostra ammirazione come il capolavoro del primo degli artisti, la natura. Bisognerebbe che quest'opera, diretta verso un fine più universale che quella di Winckelmann, ma animata del medesimo spirito, ne facesse tener dietro al successivo sviluppamento e sentire la mutua dipendenza di tutti i rami della greca civiltà. Un libro ch'è nelle mani di tutti, i Viaggi del giovane Anacarsi, offre per verità un saggio di cotal fatta. Quest'opera, stimabile in quanto all'erudizione, può assai giovare a diffondere la conoscenza dell'Antichità; ma senza fermarmi in sui difetti del quadro, dirò ch'egli dà maggior prova di buona volontà per rendere giustizia a'Greci, che d'ingegno per entrare profondamente nel loro senso. Non si può negare che le viste non ne sieno sovente moderne o superficiali, e che questo viaggio d'uno Scita non somigli infinitamente quello d'un Parigino.

Egli è, come ho detto, nell'arti imitatrici delle forme, che la superiorità de'Greci è più universalmente riconosciuta. La loro letteratura ha soprattutto inspirato grande entusiasmo agl'Inglesi ed ai Tedeschi, perocchè appresso questi popoli lo studio della lingua greca è stato seguito con più zelo. Gran fatto è che i Critici francesi, i quali ci esibiscono come regola irrefragabile, in materia di gusto, gli scritti teorici degli Antichi sulla poesia (d'Aristotile, di Quintiliano, d'Orazio, ec.), sieno appunto que'medesimi che s'arrogano il dritto di parlar leggiermente e senza rispetto dell'antica poesia drammatica. Ognuno può giudicarne da un libro divulgatissimo, il *Corso di letteratura* di La Harpe: l'autore fa mostra di molto discernimento e di molta sagacità nelle sue considerazioni sul teatro francese; ma se alcuno sperasse d'imparare da esso a conoscere i Greci, per certo s'ingannerebbe di lunga tratta. Il sentimento e la cognizione profonda dell'Antichità gli mancano nel medesimo grado. Il risoluto sentenziare di Voltaire sul medesimo subbietto mal s'accorda col genere superficiale de'suoi studi; egli innalza od abbassa gli Antichi a suo talento, o secondo la direzione che gli mette più conto di dare, giusta il momento, all'opinione del pubblico. Metastasio dal canto suo, pronunzia, così in passando, un giudizio definitivo sui Tragici greci, e li riprende da pedante (1). Racine

(1) Metastasio nelle sue lettere, e soprattutto nella sua traduzione della Poetica d'Aristotile, parla de'Greci con quella venera-

è infinitamente più modesto, anzi egli non merita alcun rimprovero per questo rispetto, perchè di tutti questi autori è quello, senza dubbio, che meglio conobbe la greca letteratura.

Facili sono a indovinare i motivi delle ingiuste censure di cui dicevamo. Ogni scrittore s'ingegna di lusingare la vanità della sua nazione e la sua propria; tutti vogliono maggioreggiare e soprastare agli Antichi, e s'assicurano di pronunziar d'ogni sorta sentenze, perocchè le opere de' poeti drammatici non sono accessibili che ai dotti, e si mostrano senza vita, sotto la forma d'una fredda scrittura, prive dell'animato accompagnamento della declamazione, della musica, dello sceneggiare a un tempo ideale e pittoresco degli antichi attori, prive in somma della pompa teatrale; cose tutte che di certo s'accordavano nobilmente in Atene colla poesia a fine di produrre la più forte e la più penetrante impressione. Se noi potessimo, una sola volta, aver sotto a'nostr'occhi il maestoso complesso d'un cosiffatto spettacolo, non dubito ch'egli non farebbe per sempre tacere le nostre misere sofisticherie.

Le statue antiche non hanno uopo di commentatori; parlano da sè: qualunque idea di rivalità, in un moderno artista, parrebbe una ridicola pretensione; pel solo teatro ci si allega l'infanzia dell'arte. Perchè i Tragici greci vissero due mila anni prima di noi, è indubitabile che noi ne sappiamo più di loro a gran lunga; talvolta degniamo parlare delle loro opere con quella indulgenza che si accorda ai primi tentativi de'fanciulli! Sopra Eschilo precipuamente cade la nostra bontà protettrice; ma è forza convenire che se questo poeta ci mostra l'infanzia dell'arte drammatica, è almeno l'infanzia d'Ercole che soffocava i serpenti nella sua cuna.

Io mi sono già dichiarato contro quella fede esclusiva e superstiziosa nell'autorità degli Antichi, la quale, fra tutti i loro titoli di gloria, non vede che il freddo merito dell'essere esenti da errori, non sembra esibirli per modelli che a fine d'escludere la possibilità di qualunque futuro progresso, e vorrebbe far abbandonare alla posterità, come per sempre sterile, l'esercizio delle arti in cui essi furono eccellenti. Io penso piuttosto che la poesia, essendo la viva espressione di quanto ci ha di più intimo nel nostro essere, deve assumere, secondo i diversi secoli, una forma nuova e particolare; ma non è però ch'io non conservi la più grande venerazione pe'Greci, per quel popolo dotato d'un sentimento delle arti così perfetto e così giusto, che, conoscendo in se quest'unico favore, potè nominar barbari tutti gli altri popoli, senza che per poco si abbia il diritto di formalizzarsene.

Io non vorrei essere tenuto per uno di que'viaggiatori i quali, ritornando da lontani paesi insospettiscono la nostra confidenza appunto per le maraviglie che ne raccontano; ma sì vorrei, nel quadro al naturale che un lungo studio del teatro greco m'ha posto in grado di poter disegnare, ritrarre le bellezze che lo caratterizzano, senza velarne i difetti, e soprattutto conseguire di far rivivere la scena greca sotto gli occhi de'miei uditori.

Noi tratteremo primamente della tragedia greca, e poscia delle due specie di commedia che si videro l'una all'altra succedere in Atene. Ma per si poter formare una giusta idea degli spettacoli antichi, è necessario che volgiamo da prima uno sguardo all'architettura e alle decorazioni della scena, come pure a tutta quella parte della disposizione teatrale ch'era comune a' differenti generi di opere.

Di poi s'intratterrà qualche poco l'arte del

zione ond'egli era debitore a così grandi maestri i quali furongli scorta e lume a salire sulla cima del Parnaso; e se le sue considerazioni intorno alla Poetica d'Aristotile tendono a sorreggere il sistema ideato da esso pel melodramma, non si può inferirne per questo, ch'egli abbia giudicato i Greci *da pedante*, ma dir si deve piuttosto ch'egli si valse di quella sottigliezza d'ingegno che adopera il medesimo sig. Schlegel per fabbricare il sistema suo sopra gli stessi modelli. Parecchie notizie circa il teatro de' Greci che troviamo nel presente *Corso di letteratura drammatica*, le avevamo innanzi apparate ne'comenti del Metastasio alla Poetica d'Aristotile; in essi avevamo già lette più cose sopra le tre famose *unità*, che il sig. Schlegel ne vorrebbe dar per nuove (*V. la Lezione* X); e fino a quel passo di Quintiliano ch'egli allega intorno alla costruzione delle antiche maschere. (*V. nel presente volume la* Nota *a pag.*32), e cui tiene per iscoperta sì prodigiosa ch'egli non vuol concedere a Voltaire l'onore tampoco d'averne avuto cognizione, è letteralmente rapportato dal Metastasio (a). È però vero che questi concorda nell'opinione di Voltaire.

(a) *Estratto della Poetica d'Aristotile*, p. 122. — Venezia, presso A. Zatta, 1782.

Commediante; parleremo degli usi particolari che vi regnavano appresso dell'Antichità, e la prima cosa dell'uso universale delle maschere le quali offrivano delle differenze relative ai diversi generi di composizione, perocchè quelle della tragedia rappresentavano figure ideali, e quelle della commedia, della nuova commedia almeno, caricature grottesche.

Occupandoci della tragedia, tratteremo primieramente di ciò che costituiva il suo carattere distintivo appresso degli Antichi, dell'ideale ch'era la sfera in cui essa rivolgevasi, del potere del Destino che n'era l'anima, e in fine della mitologia che ne formava il soggetto. Ci studieremo quindi di caratterizzare ne'tre poeti, di cui ci sono rimaste le opere, i differenti stili che stabiliscono tre epoche notabili nell'istoria della tragedia greca.

Lezione Terza.

Costruzione e disposizione del teatro appresso de'Greci. — Di ciò ch' era in Grecia l' arte della declamazione. — Dell' uso delle maschere. — Falso paragone della tragedia greca coll' Opera in musica. — Essenza della tragedia greca. — Imitazione ideale. — Che cosa era il destino appresso i Tragici greci. — Cagione del piacere che reca la tragedia. — Qual era la significazione del Coro appresso gli Antichi. — Della mitologia considerata come soggetto delle finzioni tragiche. — Paragone della poesia colla scultura.

Il nome generale di teatro fa naturalmente nascere l'idea di ciò che significa questo nome fra noi. Tuttavia il teatro de'Greci era in assoluta guisa differente dal nostro nella sua costruzione; e dove, leggendo le opere drammatiche degli Antichi, si faccia ragione di vederle rappresentare sulle nostre scene, le si considerano sotto un lume interamente falso.

Il solo passo che tratti questo argomento con matematica esattezza, si trova in Vitruvio. Lo stesso autore determina con precisione le principali differenze fra i teatri dei Greci e quelli de'Romani. Questi dati però, non meno che altri in picciolissimo numero sparsi negli antichi autori, furono a vicenda male interpretati dagli architetti che non conoscevano i poeti drammatici (*), e da'letterati che ignoravano l'architettura. Mai non fu data una spiegazione intelligibile di tutta la parte de' membri di teatro antichi che spettano alla disposizione della scena. Io credo d'avermene fatto chiare nozioni relativamente a parecchie tragedie, ma altre mi offrono ancora delle difficoltà. Soprattutto si dura fatica ad immaginarsi la rappresentazione delle commedie d'Aristofane. Pare che questo ingegnoso autore avesse idee ardite e maravigliose tanto sulla maniera di esporre agli occhi le sue opere, quanto relativamente alla loro stessa invenzione. La descrizione del teatro greco data da Barthélemy, è assai avviluppata, e la pianta ch'egli vi unisce, è evidentemente difettosa. Quand'egli vuole render conto della rappresentazione di qualche opera in particolare, per esempio dell'*Antigone* o dell'*Ajace*, riesce alla fine a perdere la bussola. Gli schiarimenti ch'io darò a questo proposito, potranno in conseguenza non apparire superflui (**).

I teatri de'Greci erano interamente scoperti. Gli spettacoli si davano di giorno e all'aria aperta. L'uso di riparare gli spettatori dal sole per mezzo di tende, è un trovato di lusso, probabilmente ignoto a'Greci, che s'introdusse più tardi fra'Romani. Questi teatri scoperti sembrano a noi male im-

(*) Se ne trova un esempio notabile nel preteso teatro antico del Palladio a Vicenza. Vero è però che, allor quando esso fu costruito, non era ancora stato scoperto Ercolano, e che i frammenti delle rovine degli antichi teatri sono difficili a comprendere per chi non ne vide alcuno nel suo intiero.

(**) Io vo in parte debitore di cotali schiarimenti alle spiegazioni d'un dotto architetto, il sig. Genelli di Berlino, autore d'alcune lettere ingegnose sopra Vitruvio. Noi abbiamo diligentemente confrontato parecchie tragedie greche colla descrizione di Vitruvio (come la intendevamo), e tenuto dietro col pensiero alla loro rappresentazione; io poi mi sono confermato in queste medesime idee vedendo i teatri d'Ercolano e di Pompeja.

maginati; ma i Greci non erano un popolo usato alla mollezza, nè dobbiamo dimenticare la dolcezza del loro clima. Se mai sopravveniva un temporale od un rovescio d'acqua, lo spettacolo era interrotto; e d'altra parte essi amavano meglio di sottomettersi a qualche incomodo passeggiero, che di turbare il puro e solenne splendore d'una festa religiosa, rinserrandosi in un oscuro edifizio (*). Assurdo ancor più grave sarebbe loro sembrato il chiudere la scena istessa, e imprigionare gli Dei e gli Eroi in una camera da non si poter mai bene illuminare. Questi giuochi scenici, destinati a raffermare in maestosa guisa l'opinione d'un'alleanza col cielo, si dovevano eseguire sotto il cielo medesimo, e nel cospetto degli Dei, di quegli Dei che, secondo l'espressione di Seneca, pensano che la lotta d'un uomo dabbene contro le sue passioni o contro l'avversità, è uno spettacolo degno di loro.

Alcuni Critici moderni hanno molto esagerato, almeno per riguardo alla tragedia ed all'antica commedia, gl'inconvenienti che risultavano per gli autori dalla necessità di collocare il luogo della scena nel dinanzi delle case, e troppo si sono allargati delle inverisimiglianze che derivavano da cosiffatta disposizione. I Greci vivevano, secondo l'uso attuale de' popoli meridionali molto più all'aria aperta, che noi; essi trattavano fuori tutti gli affari della vita, de' quali noi non ci occupiamo che dentro alle nostre case; in oltre la scena non si fingeva nella pubblica via, ma in una specie d'anticorte che perteneva all'edifizio; ivi era collocato l'altare ove sagrificavasi agli Dei Penati. Le donne greche che vivevano così ritirate, quelle ancora da marito avevano il diritto d'intervenirvi. Aggiungasi che, per mezzo dell'*enciclema*, si potevano lasciar penetrare gli sguardi degli spettatori nell'interno degli appartamenti, come tosto vedremo.

Ma la nostra attenzione dee qui sopratutto fissarsi sopra un sentimento particolare ai Greci, voglio dire il genere di spirito repubblicano, pel quale sembrava loro che una sorta di pubblicità comunicasse un carattere grave e solenne ad ogni importante azione. Ecco ciò che indica la presenza del Coro, che fu tenuta, allorchè la favola sembra esigere il segreto, per una sconvenienza biasimevole.

I teatri degli Antichi, in confronto de' nostri, erano disegnati sopra una scala colossale. Bisognava che quei teatri potessero contenere a un tratto tutti i cittadini e i forestieri che venivano in folla per assistere alle feste; e senza dubbio volevasi eziandio accrescere la maestà dello spettacolo, non lo mostrando che ad una ragguardevole distanza. Le sedie degli spettatori consistevano in gradini che s'andavano sempre più innalzando in proporzione che s'allontavano dal semicircolo dell'orchestra; e si compensava con grand'arte la diminuzione de' differenti generi di effetti, prodotta dalla lontananza, dando agli attori certe maschere costruite di sorte da rinforzare la voce, e aggrandendo la loro statura col coturno. Vitruvio fa pur menzione di non so che vasi sonori distribuiti in differenti parti dell'edifizio; ma i commentatori non vanno d'accordo per questo proposito. In generale non è da recare in dubbio che i teatri degli Antichi fossero costruiti sopra eccellenti principj d'acustica.

Il gradino più basso dell'anfiteatro era collocato dirimpetto alla scena ed al medesimo livello. L'orchestra, in forma di semicircolo, e profondamente situata di sotto a quest'ultimo gradino, aveva una destinazione particolare, e non conteneva spettatori. Vero è che il simigliante non si praticò da'Romani; ma la disposizione del loro teatro non è ciò che adesso ne occupa.

La scena consisteva primieramente in un palco che si estendeva dall'un fianco del teatro all'altro, ed era poco lungo per rispetto alla sua larghezza. Questo è ciò che si chiamava *logeum*, e in latino *pulpitum*. Gli attori principali ne occupavano ordinariamente il mezzo. Di più, dietro al luogo ov'essi stavano, la scena presentava un fondo, di forma quadrangolare, ma sempre più largo che lungo, e che si chiamava il *proscenio*. Il restante del *logeum*, a destra e a sinistra della scena, era terminato, dalla parte degli spettatori, da una sponda in pendio che discendea verso l'orchestra, e più lungi da un muro tutto unito, o semplicemente decorato dall'architettura, il quale si portava infino all'altezza de'gradini più lontani dell'anfiteatro.

Le decorazioni erano disposte in modo che l'oggetto il quale doveva principalmente ti-

(*) Gli Antichi si compiacevano nello scegliere pe'loro teatri i siti più ameni. Il teatro di Taurominio (oggidì Taormina in Sicilia), di cui veggonsi ancora le rovine, era divisato, come nota Munter, in guisa che si godea della veduta dell'Etna di là dal fondo della scena.

rare a sè gli sguardi e parere il più vicino, ne occupava il mezzo, laddove le prospettive lontane erano praticate dai due lati;il che è l'opposto del nostro uso ordinario. Si osservaveno certe regole fisse a questo proposito; a sinistra era rappresentata la città e cui apparteneva il palazzo,il tempio o l'edificio qualunque del mezzo della scena;a destra la campagna,gli alberi, i monti,le sponde del mare. Le decorazioni laterali erano alzate contro alcune armadure a tre facce, che giravano sur un perno, e in questa meniera si eseguivano le mutazioni di scena (*).

È verisimile che nel fondo del teatro si collocassero molti oggetti reeli che noi siamo usi d'imitare colla pittura.Quando la scena rappresentava la facciata d'un tempio o d'un palagio, si erigeva d'ordinario sul proscenio un'ara, ch'era per diversi rispetti richiesta dalla più parte delle antiche tragedie. Le decorazioni imitavano per lo più dei pezzi d'architettura; ma talora offrivano eziandio vere dipinture di paesi Nel *Prometeo*, esempligrazia, esse rappresentavano il Caucaso; nel *Filottete*, l'isola deserta di Lenno con tutte le sue rupi ed una grande caverna. Si può conchiudere da un passo di Platone che i Greci erano molto più abili nell'arte delle illusioni della prospettiva teatrale, che non si volle conceder loro argomentando dietro ad alcuni peesetti assai cattivi scoperti ad Ercolano.

Ci avea nel fondo della scena un grande ingresso, e due piccoli immediatamente di fianco. Si è da taluni asserito che fosse facile a giudicare, dal modo con cui entrava un ettore, dell'importanza della sua parte, giacchè i principali personaggi erano i soli che arrivassero dalla porta di mezzo. Ciò è vero in generale; ma l'orditura delle opere poteva talora richiedere altrimenti. Allorchè il mezzo della scena rappresentava un palazzo abitato dalla famiglia reale, i Principi e le Principesse dovevano di fatto entrare sul teatro della gran porta di questo palazzo, e i personaggi subalterni dalle porte piccole che spettavano a edifizj meno apparenti.Si erano ancora praticati due altri ingressi i quali non dinotavano alcuna distinzione fra le parti, ma solamente indicavano il luogo,donde si facea ragione che l'attore ritornasse. L'una era all'estremità del *logeum*, per quelli che arrivavano dalla città rappresentata nella decorazione laterale; l'altra all'estremità opposta nell'orchestra,per quelli che ritornavano da un viaggio, i quali salivano allora la scala che conduceva dall' orchestra al *logeum*. I principali personaggi potevano dunque esser qualche volta costretti a servirsi di questi ingressi sul dinanzi.La loro situazione ci spiega in che modo supponevasi negli antichi drammi che gli attori collocati nel mezzo della scena vedessero arrivare un nuovo personaggio molto tempo prima ch'egli si avvicinesse loro.

Sotto i gradini dell'anfiteatro era ancora una scala, che si chiamava la scala di Caronte, perchè destinata all'ombre de'morti. Gli attori, che sostenevano queste sorte di parti, arrivavano di là fin nell'orchestra,e si conducevano poscia sul teatro,che non erano veduti dagli spettatori.L'estrema sponda del *logeum* doveva alle volte rappresentare la riva del mare.In generale i Greci procacciavano di mettere a profitto,per la rappresentazione de'loro drammi, gli oggetti naturali che trovavansi fuor de'limiti della scena,e facevano far loro anche una parte,qualora era possibile;quindi non dubito che nelle *Eumenidi* gli spettatori non si sentissero apostrofare due volte, sotto il nome di popolo radunato; la prima quando la Pitia eccita i Greci a interrogare l'oracolo, e l'altra quando Pallade fa loro imporre silenzio dall'araldo nel momento che debb'essere pronunziata la sentenza. Le invocazioni al cielo erano fuor di dubbio indirizzate al cielo stesso; ed allorchè Elettra, comparando per la prima volta sulla scena, grida

O sacra Luce! e tu Aere, ugualmente
Sparso su tutto il mondo!

forse volgeasi veramente inverso il Sole. Questi mezzi sono alle volte di prodigioso effetto. I Critici moderni biasimerebbono, senza dubbio, la mescolanza degli oggetti imitati, con gli oggetti reali, adducendo che ciò nuoce all'illusione, ma s' ingannerebbero grandemente sulla natura dell' illusione che le arti debbono cercar di produrre. Se si vo-

(*) Secondo un'osservazione fatta da Servio sopra Virgilio, pare che queste mutazioni si eseguissero,ora facendo girare, ed ora tirando fuori o dentro le decorazioni. Il primo mezzo era praticato pe'lati, e l'altro pel fondo della scena. La parte del mezzo,si poteva ancora aprire, e le due metà, scomparendo da ciascun lato, scoprivano agli occhi de'circostanti una nuova prospettiva. Era però raro che si cangiassero a una volta tutte le decorazioni.

lesse che un quadro illudesse realmente, cioè a dire che gli occhi lo prendessero in effetto per la realtà ch'esso rappresenta, bisognerebbe che non se ne vedessero i confini; la cornice che lo circonda, lo fa subito riconoscere per un quadro: ora è impossibile che non ci sia negli ornamenti della bocca del palco una sorta di cornice in architettura analoga a quella di cui parlavamo. Mette adunque più conto rinunziare ad una illusione imperfetta e uscire senza dissimulazione dal circuito delle scene, allorchè se non altro vi si trova qualche vantaggio. Il principio generale dei Greci, in questo proposito, era l'esigere che non si offrissero a'loro occhi se non oggetti reali o perfettamente imitati; e qualora ciò non era possibile, si contentavano di semplici indicazioni simboliche.

Le macchine destinate a tenere gli Dei sospesi in aria, od a levar gli uomini dalla terra, erano nascoste dietro ai muri dei due lati della scena. Eschilo ne facea fin da'suoi tempi grand'uso. Vedevasi, nel *Prometeo*, non pure il vecchio Oceano spaziar per l'aria, montato sopra un grifone, ma eziandio tutto il coro delle Oceanine, composto per lo meno di quindici ninfe, attraversare il cielo in un carro alato. La terra poteva pure aprirsi e inghiottire gli attori; s'imitavano i fulmini, i tuoni, il rovinio o l'incendio delle case, e si cercava in più maniere di colpire i sensi.

Era facile rialzare per mezzo d'un ponte la parete del fondo del teatro, quando s'avea bisogno di rappresentare un edifizio molto alto od una torre donde si scoprisse da lungi il paese. Quanto all'interno d'un appartamento, poteva questo essere veduto dagli spettatori per mezzo dell'*enciclema*, ch'era una macchina coperta, di forma semicircolare, ad uso d'imitare il seno d'una camera. Questa macchina veniva portava dietro il grande ingresso del mezzo della scena che lasciavasi allora aperto. L'*enciclema* era soprattutto impiegato pe'grandi *colpi di scena*, siccome vediamo in molte opere antiche.

L'uso d'una cortina, per chiudere il dinanzi della scena, era conosciuto dagli Antichi. Pare, da una descrizione d'Ovidio, che la tela fosse fermata alla parte inferiore del teatro, donde si tirava in alto. Gli autori greci ne fanno pure menzione, e lo stesso nome latino di una tale cortina, *auloeum*, è tolto dal greco. Io non credo però che se ne sia fatto uso d'ogni tempo sul teatro d'Atene. Le tragedie d'Eschilo e di Sofocle ci fanno chiari che la scena era vota al principio ed alla fine dello spettacolo, poichè non vi si fa menzione d'apparecchio veruno che fosse necessario di nascondere. Nella maggior parte delle tragedie d'Euripide all'incontro e fors'anche nell'*Edipo Re*, la scena, fin dal principio, è per dir così popolata di numerosi gruppi, che sicuramente non s'erano formati sotto gli occhi degli spettatori. È facile il comprendere che non v'era se non il proscenio che potesse essere chiuso da una cortina; la grande estensione del *logeum* avrebbe renduta questa disposizione impraticabile e superflua.

Il Coro aveva il suo ingresso particolare nel fondo dell'orchestra, dove stava d'ordinario ed eseguiva le sue danze solenni, accompagnate dal canto. Sul dinanzi dell'orchestra e dirimpetto al mezzo della scena era collocata la *thymele*, che così chiamavasi un rialto in forma d'ara con iscaglioni, la cui sommità arrivava all'altezza del teatro. Il Coro si raccoglieva sopra questi scaglioni allorchè non cantava, e stava guardando l'azione, come vi s'interessasse. Il corifeo teneva allora la parte più elevata della *thymele* per esplorare ciò che succedeva sopra tutta l'estensione della scena, e per pigliare la parola quando n'era bisogno. Il Coro, è vero, intonava i suoi canti in comune; ma quando entrava nel dialogo, un solo attore parlava per tutti gli altri, e si stabiliva una serie di alterne risposte fra esso e i personaggi del dramma. La *thymele* era collocata esattamente nel mezzo dell'edificio; tutte le dimensioni del teatro erano prese da questo punto, e intorno a questo centro comune era disegnato il semicircolo dell'anfiteatro. Il coro ch'era reputato il rappresentante ideale degli spettatori, non era stato senza cagione situato nel luogo ove mettevano capo tutti i raggi che partivano dai loro differenti sedili.

Quanto a ciò che riguarda all'arte del Commediante, essa era, appresso gli Antichi, d'un genere assolutamente ideale e ritmico; ed è quindi sotto questo doppio aspetto che dobbiamo noi considerarla. Lo sceneggiare degli attori era ideale, in quanto che tendeva costantemente verso il più alto grado di dignità e di grazia; era ritmico, in quanto i movimenti della persona e le inflessioni della voce erano più solennemente misurati sul teatro, che nella vita reale. In quella guisa

che, nelle arti che rappresentano le forme, i Greci partivano prima da un'idea affatto universale, le davano poscia differenti caratteri, ma sempre generali, e non la vestivano che a poco a poco dell'animato incanto della vita, tantochè la rappresentazione dell' individuo era sempre l'ultimo grado a cui pervenissero; così pure, nella imitazione teatrale, solevano essi partire dalle idee universali della grandezza eroica, della dignità soprannaturale e della bellezza ideale, passar quindi alla dipintura de' caratteri, e terminare con quella delle passioni. E'sagrificavano sempre, dov'era necessario, la qualità inferiore a quella che tenevano per più elevata, e meno sarebbe loro doluta la perdita d'una gradazione di vivacità nella rappresentazione, che quella d'una gradazione di bellezza; le loro idee erano per questo rispetto ben differenti dalle nostre: non solamente esse spiegano l'uso delle maschere di cui ci facciamo noi sì grande maraviglia, ~~ma provano che un tale uso~~ doveva essere ai loro occhi indispensabile. Lungi dal credere di perdervi qualche cosa, essi avrebbero anzi riguardato come una spiacevole necessità, od ancora come una vera profanazione, il far comparire Apollo od Ercole sotto le sembianze, sovente ignobili, e sempre troppo individuali, d'un Commediante. L'attore più esercitato nel giuoco della fisonomia perviene egli mai a cambiare il carattere de' suoi lineamenti? E questo carattere, col dare la sua tinta particolare a tutte le passioni, non ha egli sulla loro istessa imitazione una svantaggiosa influenza? Non è mestieri ricorrere ad una supposizione al tutto gratuita (*), ed immaginare che gli attori mutassero maschera fra le diverse scene, a fine di comparire con un volto ora tristo ed ora lieto. Una simile spiegazione sarebbe ancora insufficiente, perocchè la fisonomia non dee conservare la medesima espressione durante tutta una scena. Bisognerebbe dunque risolversi in un'idea ancor più ridicola, credere cioè che le maschere fossero composte di due metà differenti, è che gli attori mostrassero, secondo l'occasione, tristezza o gioia agli spettatori, volgendosi ora dall'un canto, ed ora dall'altro (**). Non accade confutare un simile assurdo. Molti mezzi restavano ancora ai Commedianti d' esprimere le passioni; avevano i gesti, le attitudini, le inflessioni della voce, gli stessi sguardi. Allorchè s' insiste sulla perdita del giuoco della fisonomia, sipone continuamente in obblio che la grande lontananza lo avrebbe tolto agli occhi degli spettatori.

La quistione non è già di sapere se l' uso delle maschere sia un ostacolo al più alto grado di perfezionamento nell'arte del Commediante, ciò che in fatto potrebbe ben essere. Cicerone, è vero parla dell'espressione, della grazia, e della finezza dello sceneggiare di Roscio ne'medesimi termini di cui si servirebbe un moderno dilettante per esaltare il merito d'un Garrick o d'un Talma. Nondimeno io non mi voglio appoggiare all' esempio di questo famoso attore, poichè pare, da un altro passo dello scrittore medesimo, che egli cedesse al desiderio de'suoi concittadini recitando sovente senza maschera Ho gran dubbio che siasi mai veduto un simile esem-

(*) Dico supposizione, tuttochè Barthélemy, nell'*Anacarsi*, tenga questa cosa per avverata; ma egli non ne adduce prove, ed io non posso trovarne alcuna.

(**) Voltaire di fatto giunse fino a questo segno nel trattato sulla tragedia degli antichi e de'Moderni ch'egli pose in fronte alla sua *Semiramide*. Egli cerca di confondere gli ammiratori della tragedia antica, e quindi si piglia diletto d'ingrossare il numero delle pretese inconvenienze del teatro greco. Ecco fra le altre una di quelle ch'egli produce in mezo. « Nessuna nazione, dice egli, (tranne i « Greci) fa comparire i suoi attori sovra una « specie di trampoli, col volto coperto d'una « maschera ch'esprime il dolore dall'una par« te, e la gioia dall'altra. » Dopo la più scrupolosa indagine sulle testimonianze che avevano potuto recarlo a fondare questa incredibile asserzione, non ho trovato che un passo in Quintiliano, lib. XI, cap. 3, ed un'allusione molto più vaga ancora in Platonio. Questi due passi si riferiscono alla nuova commedia greca, e indicano solamente che, in certe parti, le maschere avevano de'sopraccigli ineguali. Riparlerò di questa circostanza quando si tratterà della nuova commedia greca: ma Voltaire non può a verun partito essere scusato, perocchè, facendo menzione del coturno, egli pone fuor di dubbio che non avesse in animo di parlare della tragedia. D'altra parte sarebbe difficile che il suo errore avesse una fonte così dotta. In generale è opera perduta con Voltaire il voler seguire la traccia delle sue inesattezze; tutta questa descrizione della tragedia greca, e quella del coturno in particolare, è degna dello stesso antiquario che si vantò (in un trattato sulla tragedia, annesso al *Bruto*) d'aver fatto comparire sulla scena il senato romano in manti rossi.

pio sul teatro greco. Cicerone ne insegna altresì che gli attori del suo tempo si sottomettevano ad esercizj talmente penosi per acquistare una voce perfettamente pura e pieghevole (non si tratta qui della voce del canto), che nulla di somigliante esiger si potrebbe da' nostri Comici moderni, nè pure da'comici francesi, i quali fanno studi assai più regolari che i nostri. L'arte de' gesti espressivi era coltivata separatamente appresso i Greci nelle danze pantomimiche, ov'era stata portata ad un grado di perfeziona di cui non abbiamo forse idea.

L'essenziale, nella tragedia greca, era l'unità d'impressione; tutte le arti accessorie erano sottomesse all'effetto generale; e il complesso doveva essere animato da un medesimo spirito. In conseguenza di questo principio, non era solamente la composizione del dramma che dipendeva dal poeta; ma egli determinava ancora l'accompagnamento musicale, le decorazioni della scena, e tutta la rappresentazione teatrale. L'attore non era che uno strumento passivo; il suo merito consisteva nell'esattezza con cui sosteneva la sua parte, e non già nello sfoggio dei suoi talenti particolari.

Siccome l'uso della scrittura non era allora così generalmente diffuso come oggigiorno, l' autore, quasi sempre Musico anch'egli o Commediante, si trovava costretto di ripetere più volta ad alta voce agli attori le parti ch' e' dovevano eseguire, e d'esercitare altresì il Coro; il che si chiamava *insegnare un'opera*.

Si può di leggieri convenire che l'arte della declamazione è divenuta più difficile da che s'impone all'attore l'obbligo di cambiare il suo individuo, senza permettergli di nascondorlo; ma la difficoltà superata non è mai, nell' arti, un merito a cui debba esser lecito di sacrificare quel solo che ne interessa, la bellezza o la nobiltà dell' imitazione. Nell'istesso modo che i lineamenti degli attori prendevano, per mezzo delle maschere, un carattere più scolpito, e che la loro voce era rinforzata da un particolare meccanismo anche la loro statura s'innalzava di sopra l'ordinario, mediante l'uso del coturno: è questo il nome che si dava ad una unione di numerose suola interposte sotto i sandali, come si può ancora vedere nelle antiche figure di Melpomene. Per simili motivi, i soli uomini rappresentavano tutte le parti sugli antichi teatri: non si trovava che le donne avessero assai di forza nella voce, nè d'ardire nel portamento, per dare alle eroine di tragedia tutta l'energia che da esse si esigeva.

Non si può concepire un' idea abbastanza alta del bell'effetto delle maschere (*), nè del complesso a un tratto maestoso e pieno di grazia che offriva l'unione delle figura tragiche. Per rappresentarsi convenevolmente all' immaginazione queste cose, è uopo aver dinanzi allo spirito il grande stile della scultura antica. Le più belle statue greche, dotate di movimento e di vita, ne porgerebbero una evidente immagine dello spettacolo degli antichi. Ma se la scultura si compiaceva nel rappresentare le forme del corpo nella loro naturale bellezza, l'imitazione teatrale doveva seguire un principio opposto, e, in quanto era possibile, invilupparle. La pubblica decenza o la difficoltà di trovar nulla nel reale che potesse corrispondere alla nobiltà de' volti imitati, lo esigevano del pari. La vesti permettevano l'uso di diversi mezzi ingegnosi per accrescere opportunamente la grossezza della persona, e procurare l'esatte proporzioni che la maschere ed il coturno avevano potuto alterare.

La grande larghezza del teatro o la sua poca lunghezza davano all' unione delle figure che vi si spiegavano sopra una medesi-

(*) Si può giudicarne dalle imitazioni in marmo che ci sono pervenute; son esse ugualmente belle e variate. Egli è certo che ci aveva una gran diversità nelle maschere, anche per la tragedia, poichè per la commedia è superfluo il dirlo. Il che è provato dalla quantità di termini dell'arte ch'offre la lingua greca per esprimere tutte le differenti gradazioni dell'età e del carattere nello maschere. Veggasi l'*Onomasticon* di Giulio Polluce. Quello che non si può giudicare dal marmo, si è l'estrema sottigliezza che si era saputo dare alla materia ond' erano composte, non che la bellezza del colorito e l'esatta maniera con cui si adattavano alla testa. Il gran numero d'abili artisti in Atene, l'abbondanza e la perfezione delle opere che appartenevano alle arti del disegno, non ci lascia dubitare che ammirabile non fosse il lavoro di queste maschere.

Chi ha veduto a Roma le maschere di cera nello stil nobile, il cui uso si è di fresco introdotto durante il carnevale, può comprendere l'effetto di quelle degli Antichi. Queste maschere di cera abbracciano sovente tutta la testa; hanno, come apparisce nelle antiche imitazioni in marmo, delle aperture ampie quanto basta a lasciar vedere gli occhi; in somma sono fatte così perfettamente che, dal movimento in fuori, imitano la vita, e possono realmente ingannare ad una certa distanza.

ma linea, la semplice e distinta disposizione del bassorilievo. Noi preferiamo di vedere sulla scena, al pari che ne' quadri, i gruppi pittoreschi, le cui figure ravvicinate si ricoprono in parte, e sembrano sfuggire in lontananza. Gli Antichi, per l'opposito, facevano sì poco conto dello scorcio, che anzi nella pittura lo evitavano. I gesti accompagnavano il ritmo e la declamazione, e si cercava di dar loro il più alto grado di nobiltà e di grazia. Affinchè l'illusione del teatro s'accordasse collo spirito della composizione poetica, vi si doveva presentare in grandi masse, e tutto offrir doveva agli sguardi una serie di momenti fissi, simili a quelli che coglie la scultura. Laonde gli attori dimoravano, senza dubbio, per alcuni istanti in certe attitudini notabili. Non bisogna però immaginarsi che i Greci si contentassero d' una pittura delle passioni priva di calore e di vita; essi avevano in tanto pregio l' energico sviluppo de' movimenti dell'anima, che sovente si trovano, nelle loro tragedie, intere linee consacrate a diverse espressioni inarticolate del dolore, che non hanno alcun suono analogo nelle nostre favelle moderne.

Leggesi in parecchie opere che la maniera di declamare degli Antichi doveva rendere il loro dialogo drammatico molto simile al nostro recitativo attuale. Una tale opinione non può fondarsi che sul gran numero d'intonazioni sonore e musicali che offre la lingua greca, di pari come la più parte degl'idiomi meridionali. Io non credo che la declamazione della tragedia presenti verun' altra relazione col recitativo; ella era sottomessa a un ritmo assai più determinato, e non aveva modulazioni così scientifiche.

Il medesimo si dica del paragone tante volte rimesso in campo fra l'Opera in musica e la tragedia antica; non se ne può immaginare alcuno di men giusto, e che mostri minor cognizione dello spirito dell'Antichità (*). La danza e la musica de' Greci non avevano quasi niente di comune colle arti cui diamo oggidì gli stessi nomi. Che si direbbe al presente di un genere di musica semplicissimo, il quale non facesse che indicare la misura de' versi? La poesia dominava assolutamente nella tragedia greca; tutto il resto non serviva che a farla apparire, e le dava la mano. Nell'Opera in musica, per contrario, la poesia non è che un accessorio, un mezzo di legare il tutto; ella scompare, per così dire, fra il suo corteggio. Il più gran merito d'un melodramma (1) è d' offerire un poetico schizzo, i cui contorni vengono poi riempiuti e coloriti dalle altre arti. Questa anarchia de' piaceri, questa brillante lotta, ove la musica, la danza e la pittura profondono a gara i loro più seducenti prestigi, è l'essenza dell' Opera. Il guazzabuglio di mille confuse sensazioni è quello che ne forma la vaghezza e la magia. Se si volesse avvicinar l'Opera al gusto antico, anche per un solo punto, per la semplicità del vestire, tutto l'incantesimo sarebbe tolto, tutta la stravaganza del resto non si potrebbe più sopportare. Gli abiti sfolgoranti e bizzarri, lo sfoggio dell'oro, le illuminazioni, gli strepiti d' ogni sorta ben si convengono all'Opera; la loro mercè, si comportano tante inverisimiglianze, e si permette agli eroi disperati d'andarsene dopo un gorgheggio, od in prolungando una cadenza: non sono essi veri uomini, ma una specie singolare di creature cantanti che vengono popolando questo paese di Fate; quindi non vi perdiamo gran fatto quando ci si dà un'Opera in una favella straniera. Poco badiamo alle parole, le quali d' altra parte si confondono col romore della musica; quello che ne importa, si è che la lingua sia sonora e armonica, e che offra molte vocali aperte e molte finali accentate pel recitativo. Si avrebbe certamente il torto di voler ricondurre l' Opera in musica alla severità della tragedia greca, ma gran torto parimente hanno coloro che le vogliono mettere a paragone.

Il canto del Coro, accompagnato da un solo flauto, e composto in generale d'intonazioni staccate, secondo il genere sillabico dell'antica musica greca, non copriva punto le parole. Le nostre vecchie canzoni nazionali in tutta la loro semplicità, i nostri antichi canti che ancora risonano sotto le volte delle nostre chiese, possono darci qualche idea della specie di solenne attrattiva che v' era unita. Noi dobbiamo credere che la musica non velasse in alcun modo la poesia, giacchè i Cori

(*) Lo stesso Barthelemy fa questo falso confronto in una nota del cap. 70 dell' *Anacarsi*.

(1) Io mi servo, in questa traduzione, del vocabolo *Melodramma* nel significato d'*Opera in musica*. Nel T. II, Lez. X, verso la fine, si vedrà che i Francesi per *Melodramma* intendono un' altra cosa, e i Tedeschi un'altra ancora. — Parimente credo qui d'avvertire che la parola *Dramma* è da me frequentemente usata in senso generico, ed al modo che i Francesi adoperano la voce *Pièce*.

e i pezzi lirici in generale erano la parte più ornata della dizione. Questi sono versi difficilissimi da comprendere per noi, e tali dovevano pur essere pe' contemporanei; quivi si trovano i più subitanei trapassi, le più inaspettate espressioni, le immagini e le allusioni più ardite. Come mai i poeti avrebbero allargata la mano in un'arte così squisita, s'ella fosse stata perduta alla rappresentazione? Lo sfoggio d'ornamenti senza scopo non era punto nel genere de'Greci.

Non c'è dubbio che nella versificazione delle loro tragedie regnasse una perfetta regolarità ed una eleganza fornita, ma non già una simetria dura e monotona: oltre ad una infinita varietà di strofe liriche, continuamente differenziate dal poeta, i Greci avevano ancora parecchi metri particolari: quello che si chiamava anapesto, per indicare il passaggio del dialogo al genere lirico; e due per lo stesso dialogo, l'uno de' quali molto più frequentato, il trimetro jambico, serviva all'espressione degli affetti temperati, o l'altro, il tetrametro trocaico, a quella dell'abbandono passionato. Bisognerebbe mettersi troppo addentro nell'arte della greca versificazione per dare un'idea più esatta della qualità e del significato di questi differenti metri; anzi io non ho fatto queste osservazioni se non per rispondere a coloro i quali non si rimangono di parlare della semplicità delle antiche tragedie. Questa semplicità esisteva, almeno appresso i due più antichi poeti, nella disposizione generale del disegno, ma la più ricca varietà di colorito poetico era impiegata nell'esecuzione. E facile comprendere che si esigeva dagli attori una scrupolosa esattezza nella declamazione de'versi, poichè la dilicatezza dell'orecchio greco era ferita da un errore di quantità, relativa ad una sola sillaba, anche nella prosa d'un oratore.

Ci occuperemo ora dell'essenza stessa della tragedia greca. In generale si va d'accordo che il genere della composizione, o piuttosto del modo di presentare il soggetto, ne era ideale. Non bisogna però da questo inferire che non vi si mostrassero che esseri moralmente compiti. In un simile stato di perfezione, l'urto delle passioni, in cui si fonda l'interesse drammatico, non potrebbe mai esistere. Si attribuivano agli eroi tragici debolezze, errori, e spesso ancora delitti; ma ci avea nella totalità de'loro affetti e de'loro pensieri un certo che di più elevato che la realtà. A ciascun personaggio si dava tanto di dignità e di grandezza, quanto poteva permettere la parte ch'egli aveva nell'azione. Di più il proprio della composizione ideale è di trasportare la finzione in una sfera superiore alla nostra. La poesia drammatica ci deve presentare il modello dell'uomo come sciolto dalla terra, deve liberarlo da quella catena che lo tiene quaggiù suggetto come uno schiavo dannato alla gleba. Ma in che modo ne verrà ella a capo? Non dovrà ella creare che una leggiera immagine che andrà aleggiando nel vano dell'aria? Le toglierà ella tutto ciò che dà alla materia solidità e consistenza? Questo pur troppo interviene le più volte, quando uno si getta, nelle arti, alla ricerca esclusiva dell'ideale. Non si producono allora che ombre fuggevoli, che sfumate fantasime, le quali, prive degli elementi reali della natura e della vita, non possono produrre in noi alcuna durevole impressione. Era stato conceduto a'Greci d'unire l'ideale e il reale, o vero (lasciando da parte le denominazioni scolastiche) d'associare una grandezza soprannaturale a tutta la verità della natura. Lontani dal perdersi in imitazioni incerte e vacillanti, collocavano la statua dell'uomo sulla base eterna e inconcussa della libertà morale. Simile al suo modello, e composta, al pari di esso, d'elementi terrestri, ella era raffermata dal suo proprio peso, e la sua massa grave e maestosa accresceva la sua solidità.

La libertà morale e la fatalità sono le idee dominanti dell'antica tragedia. Sono esse i poli opposti di questo mondo ideale, e mediante il loro mutuo contrasto si manifestano a'nostri occhi. Il libero arbitrio dell'anima, attestato da un invincibile sentimento, è la gloria dell'uomo e l'unica sua proprietà. Quanta più gli Antichi gli attribuivano d'energia, tanto più la terribile possanza contro cui esso viene così spesso a rintuzzarsi, acquistava di grandezza. Fino a tanto che l'avvenimento era indeciso, fino a tanto che l'uomo lottava ancora, egli non credeva d'essere alle prese se non colla forza esterna e materiale: forza accidentale, variabile, sopra cui il suo coraggio riportò molte vittorie; e allora soltanto riconosceva nel suo nemico l'irresistibile Destino, quando egli era stato necessitato a soccombere. Di fatto non è il presente, onde l'uomo crede sempre di disporre; ma sono gli avvenimenti andati, questa indistruttibile catena, in cui l'umano volere ha avuto così poca parte, è l'irrevocabile passato, trasportato dall'immaginazione nell'avvenire, che diede l'idea del Destino. Gli antichi vedevano nel Destino come una divinità tetra e implacabile,

abitatrice d'una sfera inaccessibile e molto di sopra a quella degli Dei; perocchè gli Dei del paganesimo, semplici rappresentanti delle forze della natura, sebbene infinitamente superiori all'uomo, erano collocati al medesimo livello di esso in faccia a questa suprema potenza. Ciò determina il modo affatto differente ond'eglino appariscono in Omero e nelle greche tragedie. Appresso l'uno, gli Dei non si mostrano che accidentalmente, e non possono dare al poema epico alcuna bellezza più rilevata dell'incanto del maraviglioso. Nelle tragedie, al contrario, e' si presentano il più delle volte per ministri del Destino, o per organi intermedi de'suoi decreti; e se talora manifestano la loro divina natura usando il loro libero arbitrio, sono allora, al pari che l'uomo, costretti di combattere contro il Fato.

La pittura nobilitata dell'uomo e quella della sua lotta col Destino è dunque ciò che costituisce la tragedia nel senso in cui la prendevano gli Antichi. Noi siamo avvezzi a dare il nome di tragici a tutti gli avvenimenti terribili o sfortunati, ed è certo che le catastrofi sanguinose sono quelle che la tragedia ama soprattutto di ritrarre. Nondimeno un funesto scioglimento non è una condizione necessaria. Parecchie tragedie antiche, come le *Eumenidi*, il *Filottete*, e, per certo verso, l'*Edipo coloneo*, senza rammentare un gran numero di tragedie d'Euripide, finiscono con esito felice.

Perchè dunque la tragedia sceglie a preferenza gli oggetti atti ad inspirare spavento, e sì combatte i nostri gusti e i nostri desiderj più naturali? Una tale quistione, sovente proposta e che per passo abbiamo già toccata, non fu mai interamente sciolta. Si è detto che il nostro piacere a questi terribili spettacoli derivava dal confronto del nostro stato tranquillo coll'agitazione e colle tempeste delle passioni. Ma se noi vivamente c'interessiamo per gli eroi d'una tragedia, dobbiamo dimenticarci del nostro proprio stato; ogni poco che ancora vi pensiamo, è segno che la nostra commozione è stata ben lieve, e che la tragedia non diede nel punto. Si è ancora asserito che noi ci compiacevamo nel por mente al buon effetto morale che produce in noi medesimi la vista di quella giustizia teatrale che alla fine ricompensa i buoni e punisce i malvagi; ma quelli i quali s'accorgessero ch'esempi così spaventevoli sono loro salutari, farebbero triste scoperte nel loro proprio cuore, e dovrebbero sentir l'umiliazione che scoraggia l'animo, piuttosto che il sentimento di dignità che la rileva. D'altra parte, questa esatta retribuzione non è indispensabile allo scioglimento d'una buona tragedia. Un poeta debbe osar di finire colla dipintura del dolore de'giusti e del felice successo de'malvagi, quand'egli ha saputo inspirarci i pensieri che fanno trovare nella scienza e nella prospettiva d'un altro avvenire il ristabilimento dell'equilibrio. Tornerà dunque meglio il dire con Aristotile che la tragedia ha per iscopo di purgar le passioni per via del terrore e della pietà? Ma, in prima i commentatori non poterono mai andar d'accordo sul senso di questa proposizione, e ricorsero alle spiegazioni più sforzate (1). Si può leggere quel che dice Lessing sopra questo oggetto nella sua Drammaturgia. Egli produce in mezzo una nuova interpretazione, e crede che Aristotile abbia voluto sottomettere la poesia all'esattezza del calcolo; ma le dimostrazioni matematiche non dànno luogo a veruna disputa, e questo genere d'evidenza non si può a niun partito applicare alla teorica delle belle arti. Supponendo tuttavolta che la tragedia potesse operare in noi una simile guarigione morale, sempre lo farebbe per via di affetti dolorosi, come il terrore e la pietà, resterebbe ancora da spiegare in qual modo la sua azione sopra di noi possa a un tratto essere accompagnata da piacere. Altri si contentarono d'asserire che ciò che ne attrae alle rappresentazioni tragiche, è il bisogno di violente scosse morali che ne tolgano

(1) Il sig. marchese Giuseppe Haus, in una memoria intitolata *De tragediae officio*, ha dato recentemente una spiegazione novella di questo passo. Egli dimostra che il greco filosofo dichiara la purificazione, da lui voluta nella tragedia, non solo nell'ultimo libro della Politica, ma in due ben lunghi capitoli della Poetica stessa. Però colla guida d'Aristotile egli afferma che la tragedia, eccitando il timore e la pietà, deve recar diletto; e che la purificazione in altro non consiste se non nell'allontanare dalla tragedia tutto ciò ch'è interamente scellerato, disonesto, senza decoro: in una parola tutto ciò che può togliere, alterare, turbare il piacere che nasce dai due affetti eccitati, timore e misericordia. — *La Biblioteca italiana* (*a*), ove leggesi tale notizia, soggiugne: « Questa interpretazione è nuova, ma di somma importanza, giacchè può dirizzare gli autori di tragedie nella scelta degli argomenti e nella condotta della stessa tragedia. »

(*a*) Num. X, ottobre 1816, a pag. 62.

alla scipidezza della nostra vita giornaliera: questo bisogno esiste,è vero, e l'ho già riconosciuto;quindi l'origine de'combattimenti di bestie feroci e di gladiatori appresso de'Romani; ma noi, molto meno indurati,noi inclinati a più dolci affetti, brameremmo forse di veder discendere i Semidei e gli Eroi nella insanguinata arena per iscuotere i nostri organi collo spettacolo delle loro angosce?

No,non è nella vista del patimento ch'è riposto il segreto del piacere della tragedia; e non è pur questo che spiega l'avida curiosità con cui si poterono contemplare i terribi'i combattimenti del circo. Quivi si vedea far mostra di facoltà, come sono la destrezza,la forza e il coraggio,che s'accordano da vicino colle qualità morali dell'uomo,e levano altrui in ammirazione. Piacemi di far derivare da due fonti egualmente pure quella nascosta soddisfazione che si confonde insieme colla nostra pietà per gli strazianti dolori che dipigne una bella tragedia.Egli è il sentimento della dignità dell'umana natura che si ridesta alla vista di questi eroici modelli, od è la speranza di cogliere,per mezzo all'apparente irregolarità del corso degli avvenimenti,la misteriosa traccia d'un ordine di cose più elevato che per avventura vi si svela.Queste due fonti di piacere vengono sovente ad unirsi.

Se dunque la poesia tragica non s' arresta davanti alle più terribili immagini,la ragione di ciò si trova nel suo scopo medesimo, cioè a dire nel contrasto ch'ella è destinata a presentarci. Altresì come una forza invisibile e immateriale non può manifestarsi e dare la misura di sè, fuorchè mediante la resistenza ch'ella oppone ad una possanza esterna e che cade sotto a'nostri sensi, altresì la libertà morale non si fa conoscere che per le sue vittorie sull' istato fisico. Fin ch' ella non riceve dall' alto la chiamata alla pugna, si riposa inerte nel seno dell'uomo, e gli lascia adempiere in pace la vocazione della sua natura materiale. È dunque nello stato di guerra che si mostra la morale; e se lo scopo della tragedia è mai quello d'istruirci,la sua lezione altro non è che questa: l'anima non può attestare i suoi diritti alla natura divina, che disprezzando i suoi vincoli terreni, soffrendo tutti i dolori, e superando tutti gli ostacoli, qualora si tratta di sostenere i suoi più augusti privilegi (1).

Io rimando i miei lettori, per tutto ciò che riguarda a tale quistione, all'eccellente trattato di Kant sopra il sublime. Solamente ci deve dolere che questo filosofo non abbia fatto un'applicazione più diretta delle sue idee alle tragedie antiche, le quali pare che fossero a lui poco note.

Ciò che distingue ancora essenzialmente la tragedia antica dalla nostra, si è il Coro. Bisogna riguardare il Coro come la personificazione de'pensieri morali che inspira l'azione, come l' organo de'sentimenti del poeta che parla egli stesso in nome di tutta l'umanità intera. Tale è l'idea generale che dobbiamo formarcene,se già non usciamo dal punto di vista poetico,il solo che di presente c'interessa. Questa idea, del resto non contraddice alla destinazione più particolare che davasi alcuna volta al Coro: così, per esempio,esso era stato introdotto nelle feste di Bacco in occasione d'una circostanza locale; e sempre appresso de'Greci assumeva un carattere nazionale evidentissimo.Noi abbiamo già veduto che gli Ateniesi,per una conseguenza del loro spirito democratico,pensavano che qualunque importante azione dovesse avere una sorta di pubblicità. Anche allora quando trasportavano le loro finzioni ne'secoli eroici,ove il reggimento monarchico era stato in fiore,essi riconducevano gli Eroi al sistema repubblicano con metterli in comunicazione sulla scena coi più vecchi del popolo,o con altri personaggi della medesima classe.Bisogna convenire che nulla era meno conforme a'costumi de'tempi eroici,quali c'insegna Omero a conoscerli;ma la poesia drammatica,confidando nel potere dei suoi partiti, trattava allora sì gli usi più antichi, come la mitologia, col sentimento della sua propria libertà.

In cotal guisa i poeti greci introducevano sulla scena il Coro,e lo collegavano colle loro finzioni,di sorta però da rinunziare,meno che fosse possibile,alla verisimiglianza.Volevasi

(1) La quistione intorno al piacere prodotto dalla tragedia è stata filosoficamente discussa da Erasmo Darwin in un dialogo annesso al Canto II degli *Amori delle Piante*; e il Traduttore italiano ha procurato di darle uno sviluppo ancora più grande in un altro dialogo susseguente.Ma tanto in questi dialoghi,come nell'altre prose unite agli *Amori delle Piante*, la lingua è di troppo trascurata,ed anche i versi non sono del tutto esenti da tal difetto:laonde il Traduttore, essendo già da molto tempo esausta la prima edizione di quel Poema,ne sta ora preparando una seconda notabilmente corretta, a fine di renderla meno indegna d'essere presentata al Pubblico.

che il Coro in ciascuna tragedia, qual che si fosse la parte particolare ch'ei vi facesse, fosse la prima cosa il rappresentante dello spirito nazionale, e quindi il difensore degl' interessi dell' umanità: in una parola, il Coro era lo spettatore ideale; egli moderava le impressioni eccessivamente violente o dolorose d'un'azione talvolta troppo vicina alla realtà, e, offerendo al vero spettatore il riflesso delle sue proprie commozioni, gliele tramandava addolcite dalla vaghezza d' una espressione lirica e armoniosa, e lo immergeva nella regione più tranquilla della contemplazione.

I Critici moderni non hanno mai saputo abbastanza che si fare del Coro; e ciò deve tanto meno recar meraviglia, quanto che lo stesso Aristotile non ci dà in questo proposito una soddisfacente spiegazione. Orazio ci dipigne assai meglio il Coro, quando ne fa la voce universale che proclama le sante leggi della morale, che esprime la simpatia per le persone dabbene, che le istruisce e le consiglia, che dee vantar la giustizia, la moderazione, la frugalità, e cercar di ricondurre fra gli uomini tutte le virtù dell'età dell'oro. Alcuni autori de'nostri dì, senza pensare che il Coro non era collocato sul teatro, gli hanno assegnato l' ufficio d'impedire che la scena non restasse vôta; altra volta hanno semplicemente biasimato gli antichi poeti dell'aver caricato le loro tragedie di questa incomoda e superflua accompagnatura e si sono lagnati della sconvenevolezza di trattare tante cose segrete in cospetto d'un sì gran numero di testimoni. Si è asserito ancora che la continua presenza del Coro serviva principalmente a dar cagione dell' unità di luogo, osservata nelle opere greche, poichè il poeta non avrebbe potuto cambiare il luogo della scena senza incominciarsi dallo scacciarne tutti questi personaggi; della qual cosa sarebbe stato uopo addurre il motivo. Finalmente si giunse a dare ad intendere che il Coro fosse stato conservato, pressochè per caso, dopo la prima origine della tragedia; e siccome era agevole il notare che, in Euripide, il più moderno de'poeti greci, esso non sostiene una parte necessaria al complesso della tragedia, e che non vi apparisce se non come un ornamento episodico, si volle cavarne che i Greci non avevano a fare che un passo di più nell'arte drammatica per liberarsene interamente. Noi potremmo ribattere tutte queste spiegazioni superficiali, con allegare un fatto istorico assai accreditato. Si è detto che Sofocle aveva scritto in prosa, per rispetto al Coro, a fine di confutare i principj manifestati da alcuni altri poeti del suo tempo. Questa sola opinione prova che non si credeva che quel gran Tragico fosse capace di stare ciecamente ad usi ricevuti, ma che si riconosceva in lui quello spirito filosofico che rende ragione a sè stesso de'suoi motivi.

Alcuni poeti moderni, ed anche poeti di primo ordine, hanno cercato, dopo il rinascimento dello studio dell'Antichità, d'introdurre il Coro nelle loro opere, ma senz'avere un'idea precisa, e, innanzi tratto, un'idea attiva della sua destinazione. Siccome la nostra danza e la nostra musica non sono fatte per esso, e d'altra parte non ci ha nei nostri teatri verun luogo che gli si possa assegnare, così il tentativo di farlo a noi comune non potrà mai, se non difficilmente, sortire effetto.

In generale, la tragedia greca nella sua forma originale sarà sempre una produzione esotica ne'climi nostri. Ella non potrà ottenere qualche apparenza di buon esito, che sui teatri consacrati agli esercizi preparatorj e ai dotti esperimenti de' poeti, sotto gli occhi d'un piccolo novero di dilettanti. Il soggetto fondamentale dell' antica tragedia, la vera mitologia greca, parrebbe così bizzarra alla maggior parte degli spettatori, come la forma stessa delle opere e la maniera colla quale erano esse rappresentate. Voler far entrare in questa estranea forma una materia che non può convenirle, come la istoria, non sarebbe che un tentativo inutile, in cui i più evidenti svantaggi non lascerebbero speranza alcuna di compenso.

Io chiamo la mitologia il soggetto, o sia la materia principale della tragedia greca. Ci furono in vero due tragedie istoriche, composte da greci autori, l'una *La presa di Mileto* di Frinico, e l'altra, che ancor possediamo, *I Persi* d'Eschilo. Ma queste due eccezioni in mezzo ad una moltitudine d'esempi contrarj giovano a confermare la regola, tanto più che esse appartengono ad un'epoca in cui l'arte tragica non era per ancora giunta alla sua piena maturità. È noto che gli Ateniesi condannarono Frinico all'ammenda per punirlo dell'averli troppo dolorosamente afflitti colla dipintura di calamità contemporanee, cui forse avrebbero potuto schivare. Questa sentenza è dura e iniqua, senza dubbio; ma nondimeno dimostra un giusto sentimento della convenienza e

de'limiti dell'arte drammatica. L'idea che la calamità, di cui ci si presenta la dipintura, è reale e esoi vicina, turba ed agita la nostr'anima, e noi cessiamo d'essere capaci di quella calma contemplativa che sola permette di ricevere la pura impressione della poesia tragica.

Le favole eroiche, per contrario, si fanno vedere in lontananza e sotto la brillante, ma incerta luce del meraviglioso. All'epoca più florida della tragedia greca, il soprannaturale aveva già il vantaggio d'essere, per dir così, l'oggetto della dubbiezza a un tempo e della fede: della fede, in quanto che esso si fondava sopra un grande complesso d'opinioni ricevute; della dubbiezza in quanto che l'uomo non si può giammai trasportare con un interesse così immediato nell'ordine de'prodigi, come in ciò che ne offre l'immagine viva della nostra vita abituale. La mitologia greca era un tessuto di tradizioni locali e di ricordanze nazionali, egualmente riverite (come quelle che servivano di continuazione alla religione, e di principio all'istoria), e conservate vive nella mente del popolo dai monumenti e dalle pubbliche feste. Moltissimi poeti epici o mitologici avevano già maneggiato questi argomenti e gli avevano anticipatamente preparati per la scena, tantochè gli autori tragici non ebbero, se così possiamo esprimerci, che ad innestare la loro poesia sopra altra poesia. Tutte le condizioni più sovranamente favorevoli alla dignità, ella grandezza delle finzioni, alla facilità di tenere in distanza le piccole idee accessorie, erano state adunque accordate a' poeti, e i più rari talenti si unirono alle più felici circostanze. Una favolosa leggenda aveva tutto nobilitato in quelle stirpi discese di Numi, composte di Eroi, e già da molto tempo involate agli sguardi degli uomini. Gli esseri prodigiosi, de' quali ella consecrava la memoria, apparivano dotati d'una forza soprannaturale; ma, non che facessero prova d'una saggezza e d'una virtù perfetta, si presentavano con passioni violente e indomabili. Era quello un tempo d'effervescenza e di ferocia; la cultura sociale non aveva ancora dissodata la terra, e i rigogliosi rampolli di produzioni e nocive e benefiche annunziavano la forze creatrice d'una natura giovane e feconda. Ella poteva dare al mondo mostri crudeli e selvaggi, ma senza mai far segno di quella inclinazione ella corruttela che si sviluppa ne'secoli dove invecchiarono le leggi, e che ci riempie di fastidio e d'orrore. I delitti della Favola sono, per così dire, al di su delle giurisdizione umana, e unicamente soggetti al tribunale del Cielo.

Si è creduto che i Greci, in qualità di zelanti repubblicani, pigliassero particolar diletto a veder rappresentare le sanguinose catastrofi che avevano cagionata la caduta dei loro antichi Re, e ci si vorrebbe far tenere la loro tragedia per una satira della costituzione monarchica. Una simile intenzione non sarebbe stata, appresso i poeti, che una vista politica affatto incompatibile col genere d'interesse ch'e'studiavano evidentemente d'eccitare; e l'effetto delle loro tragedie sarebbe stato sempre contrario al loro fine. In oltre, la più parte di queste antiche schiatte di Re, i quali per una lunga concatenazione di delitti e di vendette reciproche, hanno somministrato alla tragedia i soggetti de'suoi più terribili quadri, come la schiatta de'Pelopidi a Micene, e de' Labdacidi a Tebe, non erano d'origine ateniese; ed è soprattutto agli Ateniesi ch'erano consecrate queste rappresentazioni teatrali. Non vediamo giammai che i poeti si sieno gittati a rendere odiosi sulla scena gli antichi Re della lor patria; per l'opposto, essi presentavano alla pubblica venerazione Teseo, capo degli eroi del loro paese, qual modello di giustizia e di moderazione, qual protettore degli oppressi, ed anzi qual fondatore delle libertà generale; era una delle loro favorite lusinghe verso il popolo, il mostrare quanto mai Atene, sin da' tempi favolosi, per equità, per umanità e per influenza al di fuori, era, di comune assentimento, superiore a tutte l'altre città greche.

La grande rivoluzione che mutò i regni indipendenti da' primi secoli della Grecia in una confederazione di piccoli stati liberi, aveva aperto un abisso fra i tempi eroici e i secoli più inciviliti, e la sola genealogia di alquante famiglie ancora sussistenti varcava questo intervallo. Le lontananza che ne conseguiva, dava una grandezza ideale alla statura dei tragici eroi, perocchè le cose umane non si lasciano considerare da vicino senza perdere il loro effetto sulla immaginazione. Non si poteva applicare all'epoca ancor selvaggie in cui vivevano questi esseri straordinarj, la regola circoscritta de'costumi cittadineschi e domestici, e l'immaginazione era forzata di rimontare verso lo stato primitivo delle società. Prima che ci fossero costituzioni, prima che le idee che lo fondano, si fossero sviluppate, i dominatori d'un mondo non ancora ordinato seguivano le leggi ch'egli

imponevano a sè stessi, ed un energico volere aveva uno spazio immenso per esercitarsi: laonde si vedevano,in que'regni ereditarj,esempi più vivi delle rapide vicende della sorte, che non a' tempi di politica uguaglianza che loro successero; e anche per questo rispetto, il grado elevato degli eroi della Favola era, se non essenziale, almeno singolarmente favorevole alla poesia tragica. Non è già, siccome vollero sovente i Moderni, che la sorte di questi uomini ch' esercitano la loro influenza sopra tutto un popolo, sia di per sè abbastanza importante per interessarci; nè che l' elevatezza de' sentimenti debba assumere gli attributi d' una dignità esteriore per imporre il rispetto. I Tragici greci non ci dipingono mai la rovina delle stirpi reali nelle sue relazioni collo stato dei popoli; essi ci mostrano sempre l'uomo nel re, e, non che ci presentino la porpora ch'egli ha indosso, qual distintivo che lo separa da'suoi simili, ma ci lasciano vedere,di sotto a questo splendido velo, tutte le ferite d'un cuore lacerato. Non è la pompa del trono,è il complesso de'costumi degli eroi che ricerca la tragedia. Si può trarne giudizio dalle opere degli autori de'nostri dì,i quali hanno collocata la scena nel palagio de're europei.Essi non hanno dovuto ritrarre dal naturale, poichè non ci ha nulla di meno acconcio ai quadri della tragedia, che una Corte moderna e la vita che vi si mena.Allorchè dunque essi non dipingono a caso i costumi arbitrarj d'una reggia ideale, cadono nell'incomodo dell'*etichetta*; incomodo ancor più funesto al talento di commuovere e di caratterizzare,che l'angustia imposta dal breve circolo delle relazioni civili.

La mitologia non sembra offerire che uno scarso numero di soggetti così favorevoli alla tragedia,come la funesta istoria degli Atridi. Trascorrendo i nomi delle opere teatrali antiche che sono andate perdute, si dura fatica a comprendere come mai la maggior parte delle favole mitologiche, nella guisa che noi le conosciamo,abbiano potuto adempiere le condizioni richieste da una composizione tragica.Vero è che le varianti, fra le tradizioni de' fatti medesimi, offrivano ai poeti di che scegliere in gran copia, e che in mezzo di questa vacillazione d'idee, era loro talmente facile di cambiare ancora, a loro senno, le circostanze degli avvenimenti, che nessuno d'essi non si credeva pure obbligato d'adottare nelle sue diverse opere le medesime supposizioni; ma bisogna soprattutto spiegare questa prodigiosa fecondità della mitologia per mezzo della legge generale che vediamo regnare appresso de' Greci in tutta la storia dell'arti. Ciascun genere principale doveva assimilare alla sua propria essenza i diversi elementi che gli erano offerti; quindi l'epopeja sviluppava le favole eroiche con quella posatezza e con quella splendida facilità che la contraddistinguono, e la tragedia dava loro quell' energia, quella gravità, quel rapido e serrato andamento che le sono necessarj. I soggetti mitologici venivano,per dir così, rifusi dai diversi poeti; e ciò che in questa immensa varietà non parea degno della poesia tragica, serviva a formar certe operette teatrali, d'un genere ideale insieme e faceto, chiamato drammi satirici.

Procurerò di rendere più sensibile il complesso di queste idee intorno alla tragedia greca,per mezzo d'un confronto cavato dalla scultura,dove si vedrà forse qualche cosa di più che un semplice giuoco dell' immaginazione. L' antica epopeja sembra nella poesia dar l'idea del bassorilievo,e la tragedia quella del gruppo isolato.La finzione d'Omero è una produzione della mitologia, e non se nè scosta mai del tutto, in quella guisa che le figure del bassorilievo non si distaccano interamente dal fondo che lo sostiene. Queste figure non rilevano che imperfettamente e la loro rotondità è appena indicata, siccome nell'epopeja tutto è presentato in distanza e trasferito nel passato. Nel bassorilievo le figure appariscono soprattutto di profilo, siccome nel poema d' Omero gli eroi sono caratterizzati co'più semplici colpi. Nell'uno e nell' altro gli oggetti si tengono dietro senz' aggrupparsi, e par che s'avanzino successivamente. Si è spesso osservato che l'Iliade non forma un tutto esattamente circoscritto, ma che lascia per mezzo scorgere all'immaginazione le scene che dovettero seguire o preceder quelle ch'essa ha descritte. Medesimamente il bassorilievo non ha limiti precisi,e potrebb'essere continuato in due opposte direzioni; quindi gli antichi lo consecravano soprattutto ad imitazioni che si possono estendere indefinitamente, come le rappresentazioni di danze, di combattimenti, di sagrifizj, e lo adoperavano sulle superficie convesse, come sui vasi e sui fregi di rotonda, ove la curvezza ci toglie le due estremità, ed ove in proporzione che vi giriamo intorna,vediamo apparire un nuovo oggetto,mentre che un altro fugge il nostro guardo. Or sembra che si provi un effetto simile progre-

dendo nella lettura de'Canti d'Omero; il nostro spirito si fissa in ciò che gli è presentato nell'istante medesimo, e lascia di mano in mano dileguarsi tutti gli oggetti più lontani.

Nel gruppo staccato e nella tragedia, per lo contrario, la scultura e la poesia ci offrono un tutto completo e rinchiuso ne' suoi proprj confini. Per separarla dalla natura reale, ciascheduna colloca il suo lavoro sopra una base elevata, e, per così dire, sopra un terreno ideale; la qual base lo preserva da qualunque confronto accidentale, e fissa i nostri sguardi sulle figure che sole debbono occuparli. Nel gruppo isolato, le forme, compiutamente ritonde sono espresse per mezzo del lavoro più squisito, e nondimeno la scultura ha sdegnata l'illusione de'colori; ella vuole annunziarci per via della materia pura e inalterabile ond' ella si serve che non ci presenta già l'immagine d'una vita passeggiera, ma quella d'una creazione eterna e incorruttibile.

La bellezza è il fine della scultura; e il riposo, essendo lo stato più favorevole alla bellezza, conviene alle figure isolate: l'azione all'incontro, forma il nodo del gruppo e serve a spiegarlo. Il gruppo adunque che presenta a' nostr' occhi la bellezza e il movimento, deve in sè unire e l'uno e l'altra nel più alto grado. Ciò avviene quando l'artista trova il modo di temperare l'espressione dei violenti dolori del corpo o dell'anima per via di quella del coraggio, della dignità, o della grazia, di sorte che la più commovente verità nell'affetto non alteri la nobile regolarità de' lineamenti. Il motto di Winkelmann a questo proposito è ingegnosissimo. «L'espressione, dic'egli, fu impiegata per supplire in qualche maniera alla bellezza; poichè appresso gli Antichi la bellezza era la giusta bilancia (o sia *misura*) dell'espressione (*). »

Ciò fa sì che i gruppi della Niobe e del Laocoonte sono capolavori inimitabili, l'uno nello stile grave e sublime, l'altro nello stile nobile e grazioso. Il paragone coll'antica tragedia si presenta qui tanto più naturalmente, quanto che sappiamo ch' Eschilo e Sofocle composero ciascuno una tragedia sulla favola di Niobe, e che quella di Laocoonte ne somministrò una a Sofocle. Si veggono nel Laocoonte i violenti sforzi del dolore corporale e quelli dell' anima che vuol resistergli, mantenuti in un maraviglioso equilibrio. I fanciullini, oggetti della nostra tenera pietà anzichè della nostra ammirazione, implorando il soccorso del loro padre, c'invitano a rivolgere verso lui i nostri guardi, intanto che lo stesso Laocoonte, cogli occhi alzati al Cielo, sembra che cerchi gli Dei e inutilmente gl' invochi: e simili a quell' inesorabile fato che involve così spesso i mortali nelle medesime disgrazie, spaventosi serpenti avvinchiano questi tre sventurati colle loro tortuose spire. Noi vediamo qui la lotta più terribile e in uno più inutile, e nondimeno l'espressione della dignità morale non fugge i nostr' occhi. La morbidezza de' contorni, la regolarità delle proporzioni, la nobiltà delle figure, si fanno ancora ammirare da noi; e un' imitazione così atta ad inspirarci orrore, pare che ne sia presentata con un cotal mitigamento, poichè un'atmosfera di bellezza e di grazia sembra diffusa sul beniosieme di questa portentosa produzione.

Lo spavento e la pietà vanno egualmente congiunti nell'impressione che ci fa provare il gruppo della Niobe. Il terrore, al pari che le invisibili saette, discende da quel cielo irritato, cui sembra che i dolenti sguardi e la bocca semiaperta d' una madre sventurata vogliano accusare. La più tenera delle figlie di Niobe, in quella innocente età nella quale ancor non si teme che per se stesso, côlta da mortale terrore, si ripara al seno della madre; l'istinto conservatore della vita non fu mai espresso con tanta dilicatezza, nè mai si vede un emblema del sublime sacrificio di sè stesso, più bello della figura di Niobe. Oh com'ella s'inchina per ricevere sopra sè sola le micidiali frecce! quale irata fierezza, e nondimeno qual amore materno ne'suoi ammirabili lineamenti! Già ti credi vedere incominciarsi la sua terribile metamorfosi; e, giusta il profondo senso della favola, già ti sembra che i raddoppiati colpi del cielo la convertano in pietra. Quale artista dovette esser quello che non solo fece passar nel marmo la vita e il più esaltato affetto, ma che pure seppe farvi ammirare l'avvicinarsi dell' impietrire e della morte! Qual *capo d'opera* è mai quello che ne offre in un prodigio di difficoltà superata, un prodigio di bellezza, di nobiltà celeste, di commovente tenerezza!

Fra le violente perturbazioni ch'eccita nel nostro seno la vista di questi gruppi inimitabili, si sente qualcosa che ne invita al raccoglimento della contemplazione; ed è in simile guisa che l'antica tragedia, presentando

(*) Histoire de l'Art chez les Anciens par *Winkelmann*, traduite de l'allemand, liv. IV, chap. III, pag. 416.

ci l'immagine più viva e talora più straziante della vita umana, trova modo di rivolgere i nostri pensieri al mistero perpetuamente impenetrabile della nostra destinazione.

Lezione Quarta.

Progressi dell'arte tragica fra' Greci. — Differenti stili che ne determinano l'epoche notabili. — Eschilo. — Nodo fra le parti d'una trilogia d'Eschilo. — Altre opere di questo poeta. — Vita e carattere di Sofocle. — In qual conto si debbano tenere le sue diverse tragedie.

Non è infino a noi pervenuta che una scarsissima parte degl'immensi tesori che possedevano i Greci nel genere tragico; tesori continuamente accumulati dall'emulazione che eccitava il premio aggiudicato nelle pubbliche feste degli Ateniesi. Di tanti poeti rivali, non ce n'ha che tre, Eschilo, Sofocle ed Euripide, le cui opere ci sieno rimaste; e queste pure sono in piccolissimo novero, considerata la prodigiosa fecondità dell'ingegno de'loro autori: egli è vero che questi medesimi poeti furono scelti dai giudici d'Alessandria per servir di base allo studio dell'antica letteratura greca; ma ciò forse non tanto in ragione del loro merito esclusivo, quanto perchè essi offrono esempi assai bene caratterizzati de' generi differenti di stil greco. Noi non possediamo che sette opere teatrali d'Eschilo, e altrettante di Sofocle; ma si può giudicare in sulla testimonianza degli Antichi, che fortunatamente trovansi in questo numero alcune delle loro tragedie più celebri. La quantità d'opere d'Euripide che ci rimangono, è ben più considerabile; e sarebbe anzi da desiderare che in cambio di parecchie di esse aver potessimo altre opere per noi perdute, esempigrazia i drammi satirici d'Acheo, e d'Eschilo e di Sofocle, alcune opere antichissime di Frinico che sarebbe curioso di paragonar con quelle d'Eschilo, o vero le tragedie più moderne d'Agatone, poeta alquanto posteriore ad Euripide, e che ne viene dipinto da Platone per un amabile giovinetto, ma effeminato.

Noi lasciamo a quelli che fanno uno studio particolare dell'Antichità, la cura di sceverare dal favoloso ciò che può essere di vero nella storia così nota di Tespi e del suo carro, delle sue erranti corse, del volto imbrattato di feccia di vino de' primi comici provvisatori, della sfida il cui premio era un capro e donde si dice che sia derivato il nome della Tragedia. Eschilo s'avanzò il primo a passi di gigante nella carriera, trasse l'arte drammatica da'suoi rozzi principj, e l'innalzò d'un colpo a quella forma nobile e regolare che esserviamo nelle sue opere. Noi veñiam dunque a dirittura a questo poeta.

Lo stile, io prendo questa parola nel senso delle arti del disegno, e non in quello che s'applica solamente alla maniera di scrivere; lo stile, io dico, delle tragedie d'Eschilo è grande, severo, e alcuna volta duro. La felice giustezza delle proporzioni e l'armoniosa grazia distinguono lo stile di Sofocle. Quello d'Euripide è molle, voluttuoso, vago ed anche diffuso nella sua abbondante facilità; ma lo splendore de'particolari nuoce in esso all'effetto del tutto.

Secondo l'analogia che il libero e regolare sviluppo delle belle arti appresso de' Greci aveva generalmente stabilito fra i loro progressi, si possono paragonare le principali epoche della tragedia con quella della scultura. Eschilo corrisponde a Fidia, Sofocle a Policleto, e Euripide a Lisippo. Fidia creò delle immagini sublimi degli Dei; ma per accrescervi splendore, diè loro una magnificenza estranea, e per rappresentare la loro soprannaturale possanza, le vestì di quelle forme risentite che risvegliano l'idea di sforzi violenti più presto che quella d'un maestoso riposo. Policleto portò così avanti la perfetta esattezza nelle proporzioni che una delle sue statue fu chiamata il modello della bellezza. Lisippo diè saggio d'un brillante talento per le imitazioni animate; ma già infin d'allora la scultura era deviata dalla sua primitiva destinazione, e s'applicava piuttosto ad esprimere la leggiadria del movimento e

della vita, che la pura e solenne calma delle figure ideali.

Eschilo debb'essere considerato come il creatore della tragedia; ella uscì armata di tutto punto dal cervello di lui, come Pallade da quello di Giove. Ei le diede nobili contorni, la collocò sopra un teatro degno di essa, e concepì l'idea del pomposo apparato che le si conviene. Non solamente egli instruì il Coro nella musica e nella danza, ma non isdegnò di montare egli medesimo sulla scena. Egli diede maggiore sviluppo al dialogo, e assegnò de'limiti alla parte lirica, la quale però occupa ancora troppo grande spazio nelle sue tragedie. I caratteri vi sono disegnati con pochi ma robusti e arditi colpi, le orditure sono d'una semplicità notabile. Egli non conosceva l'arte di dividere un' azione per mezzo d'un ricco e variato compartimento, nè di sottomettere un intreccio e il suo scioglimento ad un andamento regolare; quindi ne viene che nelle sue opere ci ha dei momenti stazionarj, che appajono forse ancor più notabili per cagione de'canti del Coro eccessivamente prolungati; ma in cambio tutte le finzioni d'Eschilo annunziano l'elevatezza e la profondità della sua anima; non le dolci commozioni, ma il terrore è quello che domina appresso di lui; egli scopre la testa di Medusa agli spettatori compresi di spavento. Il modo col quale egli presenta il Destino, è veramente terribile; vedesi questa inesorabile Divinità spaziare di sopra a'mortali con una cupa maestà. La tragedia d'Eschilo par che passeggi sovra un coturno di bronzo. Da per tutto s'affacciano forme gigantesche. Sembra ch'egli faccia violenza a sè stesso quando non dipinge che uomini; egli ama di mostrarci de' Numi, e soprattutto de' Titani; queste Divinità più antiche le quali indicano le forze tenebrose della natura ancora in disordine, e che da lungo tempo gittate nel Tartaro, stanno incatenate sotto a un mondo luminoso e bene ordinato. Il linguaggio, ch'egli fa parlare a questi esseri fantastici, è grande e soprannaturale al pari di essi; dal che provengono improvvisi trapassi, una farragine d' epiteti, spesso nella parte lirica un incrocicchiamento di figure, e per conseguenza una grande oscurità. Pare ch'egli s'avvicini a Dante o a Shakespear per la bizzarra singolarità del complesso delle sue immagini; e di fatto ritrovansi in questi due poeti quelle severe bellezze e quelle grazie alquanto selvagge che gli Antichi ammiravano in Eschilo.

Egli fioriva in quell'epoca medesima, che la libertà, recentemente salvata, spiegava la sua massima energia, e appare investito della fierezza ch'ella inspira. Egli fu testimonio oculare degli avvenimenti sì grandi e sì gloriosi per la sua patria, quando la prodigiosa possanza de'Persi fu umiliata e quasi annichilata sotto i regni di Dario e di Serse. Egli stesso combattè valorosamente a Maratona ed a Salamina; e celebra nella sua tragedia de' *Persi* sotto un leggier velo, il trionfo a cui egli aveva contribuito, quando dipinge l'affronto che ricevette la maestà dei Persiani dal vituperevole e precipitato ritorno dell'infelice Serse nel suo regno. Egli descrive co'più vivi colori il combattimento di Salamina. Così questa tragedia, come quella de'*Sette all'assalto di Tebe*, sono animate di marziale entusiasmo. Da per tutto vi si manifesta l'inclinazione personale per la vita degli eroi. Il sofista Gorgia disse, a buon diritto, ch'Eschilo, dando questo grande spettacolo, era stato inspirato da Marte e non da Bacco. Bisogna ricordarsi che non era Apollo, ma Bacco, che i poeti tragici tenevano per loro divinità tutelare, e che non era in lui venerato solamente il Dio del vino e della gioja, ma quello dell'inspirazione più sublime.

Tra le opere d'Eschilo che ci rimangono, abbiamo (il che è degno d'essere notato) una Trilogia compiuta, o vogliam dire una unione di tre drammi destinati ad essere successivamente rappresentati. L'istoria ne insegna a questo proposito che in origine i poeti non disputavano il premio con un solo dramma, ma con tre, i cui soggetti potevano stare dispersi, e che il tutto veniva rappresentato il medesimo giorno, oltre ad un quarto dramma del genere satirico ch'esai vi solevano aggiugnere.

In quanto all'arte tragica, noi dobbiamo coglierc l'idea della trilogia sotto un aspetto alquanto differente. Benchè una tragedia non si possa prolungare indefinitamente, come i poemi d'Omero (a'quali i Rapsodi fecero sovente delle giunte), e ch'ella debba formare un tutto ben terminato, interviene nondimanco che parecchie tragedie, le cui azioni sono evidentemente determinate dai medesimi decreti del Fato, sembrino, coll' accozzarsi insieme, descrivere una specie di grande orbita in cui questi decreti finiscono di compiersi. La scelta del numero di tre si spiega anche qui agevolissimamente, poichè esso presenta due oggetti in contrasto, e il

punto di vista che li concilia. Un sì fatto accozzamento di parecchie tragedie aveva il vantaggio di lasciar nell'anima, per via della contemplazione di questo gran tutto, una impressione generale, completa e molto più soddisfacente di quella che prodotto avrebbe ciascuna di esse per sè. In oltre, queste tre tragedie potevano, a piacimento, rappresentare azioni che si conseguitavano immediatamente, o che erano separate da lunghi intervalli di tempo.

Le tre opere d'Eschilo che ci serviranno a dare un'idea più chiara di ciò che intendiamo per trilogia, sono l'*Agamennone*, le *Coefore* (che noi chiamiamo d'ordinario l'*Elettra*), e le *Eumenidi* o le *Furie*. Il soggetto della prima di queste tragedie è l'uccisione di Agamennone al suo ritorno da Troja; nella seconda Oreste vendica suo padre uccidendo la genitrice (*facto pius et sceleratus eodem*); azione fondata ne'più potenti motivi, ma che non cessa per questo di ripugnare a tutti i sentimenti della natura e della morale. Non vale il dire che Oreste è chiamato nella sua qualità di sovrano, a far giustizia nella sua propria famiglia, perocchè non gli si può perdonare l'introdursi, sotto mentite spoglie, nel palagio dell'usurpatore del suo trono, e l'operare a guisa d'un vile assassino. Se pare che la ricordanza di suo padre debba assolverlo in faccia a sè stesso, Clitennestra, per colpevole ch'ella sia, non manca per ciò d'essere sua madre, e la voce del sangue s'alza nel petto di lui ad accusarlo. Questo interno combattimento ne viene dipinto nella tragedia delle *Eumenidi* come l'oggetto d'una contesa fra gli Dei. Gli uni accusano Oreste, gli altri lo giustificano; ma in fine la divina sapienza, sotto la forma di Minerva, concilia tutti i pareri, riconduce la pace, e mette un termine alla lunga serie di vendette e di delitti che desolò la casa degli Atridi.

Tra la prima e la seconda di queste tragedie scorre un grande spazio di tempo, durante il quale Oreste perviene all'età dell'uomo; la seconda, per contrario, conseguita alla terza immediatamente. Oreste, uccisa ch'egli ha sua madre, si rifugge a Delfo, e quivi si trova al principio della tragedia delle *Eumenidi*. Ciascheduna delle due prime tragedie fa dunque evidentemente allusione a quella che le succede; alla fine dell'*Agamennone* si ode Cassandra e il Coro predire all'orgogliosa Clitennestra ed al suo complice Egisto, che ambedue riceveranno dalla mano d'Oreste il prezzo de'loro delitti; similmente nelle *Coefore*, Oreste, poi che ha consumato il suo delitto, non trova più nè luogo nè riposo; le Furie, vendicatrici del parricidio, cominciano a perseguitarlo, ed egli annunzia il suo disegno d'andare a cercarsi un rifugio nel tempio di Delfo.

Il nodo è dunque evidente, e si potrebbero riguardare queste tre tragedie, ch'erano in effetto rappresentate di seguente, come tre grandi atti d'un medesimo dramma. Insisto sopra ciò, ad oggetto di preparare infin da ora la giustificazione di Shakespear e d'altri autori moderni, a'quali si ha il torto d'opporre l'esempio degli Antichi, perciocchè anco i poeti greci abbracciarono sotto lo stesso punto di vista un gran circuito di destini.

Eschilo ci volle dipingere, nella sua tragedia d'*Agamennone*, com'era possibile di cadere in un subito dall'auge della felicità e della gloria nell'abisso della sventura. Nel momento che Troja è stata abbattuta; dopo il prospero successo d'un'impresa degna d'essere celebrata dal più grande poeta del mondo, e che deve d'età in età echeggiare appresso de'posteri, un re, un eroe, il supremo duce dell'esercito greco, Agamennone, non prima ha posto piede sulla soglia del suo palagio, ch'è immolato dalla sua consorte infedele in mezzo a'festosi apparecchi d'un banchetto. Il suo trono è usurpato da un vile seduttore, e i suoi figli derelitti sono dannati all'esiglio ed alla schiavitù.

Giusta l'intenzione che aveva il poeta di rendere ancor più sorprendente questa terribile vicissitudine della sorte, egli doveva in prima celebrare la presa di Troja. Il che egli fece nella prima metà della tragedia, in un modo, se vuolsi, straordinario, ma certamente energico e atto a colpire l'immaginazione. E cosa importante per Clitennestra di non essere sorpresa dall'improvviso ritorno del marito: laonde ella ha fatto preparare da Troja a Micene una serie di fanali, che in un colpo accesi, annunziar le debbano questo grande avvenimento. La tragedia incomincia dal discorso d'una sentinella, che prega gli Dei a por fine alle sue penose vigilie; ella si lagna di consumar la sua vita, esposta alla fredda rugiada, d'aver veduto dieci volte rinnovellarsi la rivoluzione degli astri, sempre indarno aspettando il segnale che la deve liberare, ed esala i suoi solitarj lamenti sulla corruzione che s'è introdotta nel palagio del suo signore. In quello splen-

de la desiderata fiamma, e la guardia corre ad annunziare la fausta notizia alla regina. Vedesi allor comparire un Coro di Vecchi, i quali celebrano ne' loro canti la guerra di Troja, sotto il misterioso aspetto della fatalità, rimontano alla sua origine, alle antiche predizioni degli Oracoli e al sagrifizio d'Ifigenia che fu il prezzo della partenza; Clitennestra spiega al Coro i motivi del suo sagrificio di rendimento di grazie: allora s'avanza l'araldo Taltibio, che vide tutto co'proprj occhi; egli dipinge il miserando spettacolo dell'assalto, del saccheggio, dell'incendio della città, l'ebbrezza de'vincitori, e il trionfo del capo supremo Agamennone. Con repugnanza, e come se temesse d'interrompere il suo inno di gioja, egli rivela le sciagure de'Greci, la loro dispersione, e i moltiplicati naufragi che già annunziano l'ira degli Dei. Qui si vede a qual segno il poeta si sia poco occupato della unità di tempo, o piuttosto com'egli abbia usata la sua soprannaturale possanza, facendo volare verso il terribile suo scopo le ore troppo lente nel loro cammino. Subitamente compare Agamennone, montato sopra un carro, alla testa d'un seguito trionfante; e poco dopo viene un altro carro pieno di ricco bottino, sul quale è assisa Cassandra, che le leggi della guerra hanno renduta prigioniera e schiava del capo dell'esercito. Clitennestra saluta il suo sposo con ipocrita gioja e con ipocrito rispetto, e fa distendere de'tappeti di porpora ricamati d'oro, prezioso lavoro delle sue schiave, affinchè i piedi del vincitore non tocchino la terra. Agamennone ricusa da prima, con saggia moderazione, questo onore riservato ai soli Iddii; finalmente si arrende a'prieghi di Clitennestra, ed entra seco lei nel palagio. Il Coro esprime in modo lugubre i tetri presentimenti che incomincia a concepire. Clitennestra ritorna subito sulla scena per attrarre, con un affettuoso discorso, la infelice Cassandra nel laccio che le tende: questa rimane immobile e muta; ma come la regina se n'è partita, invasa da profetico furore ella prorompe in lamenti da prima confusi, ma che tosto prendendo il carattere più energico svelano al Coro de'Vecchi il passato e l'avvenire. Ella ha davanti agli occhi tutti gli orrori commessi in quella funesta casa; mira lo spaventoso banchetto di Tieste che fece arretrare il Sole; le ombre degli sbranati pargoletti le appajono sulla sommità dell'edificio; ella vede fino a preparare l'uccisione del suo signore, e sebbene tutta si raggricci all'aspetto del sangue, corre, fuori di sè, incontro a inevitabile morte, e si precipita nella reggia. S'odono dietro alla scena i gemiti d'Agamennone spirante; s'apre il palagio, ed ecco Clitennestra a fianco dell'esanime consorte, del suo re. Nella sua copevole audacia, non solo ella confessa il suo misfatto, ma se ne gloria come d'una giusta vendetta, come d'un legittimo compenso alla morte di sua figlia Ifigenia, sagrificata all'ambizione d'Agamennone. Il poeta non fa indicare che debolmente a Clitennestra, mettendoli in lontananza, alcuni motivi meno rilevanti, come il suo colpevole nodo coll'indegno Egisto, e la gelosia che le inspira Cassandra; ciò ch'egli stimò necessario per salvare la dignità dell'azione. Non bisognava però ch'egli rappresentasse la moglie d'Agamennone come una donna debole e sedotta; egli doveva darle i risentiti lineamenti di quel secolo eroico, sì fecondo di sanguinose catastrofi, ove le passioni esercitavano tutto il loro impero, ed ove le dimensioni dell'umana natura apparivano più grandi che a'nostri dì. Che mai ci ha di più ributtante, e che mostri una più profonda corruzione, che l'ammettere odiosi delitti nel seno della più vile debolezza? Se il poeta è condannato a dipingerci azioni atroci, non bisogna in verun modo ch'egli procuri di palliarle o di mitigarne l'orrore. Col ridestare la ricordanza del sagrificio d'Ifigenia, Eschilo fece uso del solo partito che gli offriva il suo soggetto per temperare l'impressione troppo dolorosa che lascerebbe l'uccisione d'Agamennone; da quel punto non è più innocente questo re; un primo delitto ritorna sopra il suo capo, e, secondo antiche opinioni religiose, la maledizione divina gravita eziandio sulla sua casa. Egisto, l'autore della rovina di esso, è figlio di quel medesimo Tieste, sopra il quale suo padre esercitò una sì enorme vendetta; e questa tremenda concatenazione, opera d'un Destino rimuneratore, è di continuo messa davanti al pensiero dai tetri canti del Coro e dalle profezie di Cassandra.

Io non mi occuperò al presente delle *Coefore*, tragedia che si congiunge immediatamente a quella dell'*Agamennone;* mi riservo di parlarne quando stabilirò un punto di confronto fra i tre poeti tragici greci, secondo la maniera con cui ciascheduno trattò il medesimo soggetto.

La tragedia delle *Eumenidi* è, come dissi, la difesa e l'assoluzione d'Oreste; è un processo criminale; ma sono Dei quelli che

accusano, cho giustificano, e che presedano al tribunale. Il poeta, dando a questa causa tutta la importanza e la gravità ch' esigeva la maestà de'Numi, poneva così sotto gli occhi de'Greci quanto essi conoscevano di più degno di rispetto. La scena si apre innanzi al famoso tempio di Delfo, che occupa il fondo del teatro. Vedesi la vecchia Pitia avanzarsi in abito sacerdotale, e invocare tutti gli Dei che avevano preseduto e ancor presedevano all'oracolo. Ella s'indirizza poscia al popolo radunato, cioè agli spettatori, ed entra nel tempio per collocarsi sovra il tripode; ma subitamente ritorna indietro atterrita, e narra quel che ha veduto: un uomo grondante di sangue, in atto supplichevole, e intorno intorno più donne addormentate con serpenti per chiome. Dopo questo discorso ella abbandona la scena, e rientra nel tempio. Allora s' avanza Apollo con Oreste in abito da viandanto, colla spada o il ramo d' alloro tra mano. Il Nume gli promette la sua futura protezione, e gli ordina di rifuggirsi ad Atene, raccomandandolo a Mercurio (che si suppone presente, tuttochè invisibile), come Divinità tutelare de' viandanti, e spezialmente di quelli che cercano di trafugarsi. Oreste si parte per l'uscita degli stranieri. Apollo entra nel tempio, che resta aperto, e nel cui fondo si veggono le Furie addormentate sopra alcuni sedili. Allora compare l'ombra di Clitennestra che ascende la scala di Caronte, e dall'orchestra si conduce sul teatro. Non bisogna rappresentarsela all' immaginazione come una fantasima livida e scarnata; ella era simile agli esseri viventi, se non che più pallida, coperta il seno di ferite, avvolta in vestimenti d'un' apparenza leggiera ed aerea; ella sveglia le Furie colle sue grida miste a rimproveri, e scompare, probabilmente sprofondando sotterra. Le Divinità infernali si destano dal loro sopore, e, veggendo che Oreste s' è da loro fuggito, s' abbandonano a selvaggi trasporti, e danzano tumultuosamente sul teatro. A cosiffatto trambusto, Apollo esce dal tempio, sfoga sopra di esse il suo sdegno, e lo discaccia, come esseri profanatori, da'luoghi a lui consacrati. Noi dobbiamo immaginarci il sublime sdegno o la minacciosa attitudine dell'Apollo del Vaticano, armato del suo arco e del suo turcasso, ma colla tunica e colla clamide indosso.

Si cambia la scena, e siccome in queste cose i Greci non si pigliavano brighe inutili, il fondo del teatro restava forse il medesimo, o in tal caso si supponeva ch' esso rappresentasse il tempio di Minerva (l' Areopago) sul colle di Marte. Alle decorazioni laterali si facevano succedere altre che rappresentavano Atene ed i suoi contorni. Oreste arriva di nuovo per l'ingresso degli stranieri, e abbraccia la statua di Pallade, collocata davanti al tempio, implorando il suo soccorso. Il Coro delle Furie la incalza. Lo stesso poeta no insegna ch'esse erano coperte di vesti nere con cinture di porpora, e che avevano de' serpenti entro i capelli. Le loro maschere, nello quali, giusta i principj dell' antica scultura, l'età non era che lievemente indicata, rassomigliavano alle teste di Medusa, bello a un tratto e terribili. Il Coro arrivava sul teatro subito dopo Oreste; ma durante il rimanente della tragedia se ne stava giù nell'orchestra. Fin qui le Furie si erano mostrate simili a bestie feroci, accese di rabbia per essere stata loro involata la preda; adesso dignitosamente tranquille, solennizzano coi loro canti il formidabile ufficio che esercitano infra i mortali. Esse dimandano il capo d'Oreste ch'è loro dovuto, o lo consacrano con magiche e misteriose parole ad eterni tormenti. Questi canti sono interrotti dall'arrivo di Pallade, vergine guerriera: chiamata dalle preci del suo protetto, ella accorre sopra la sua quadriga, domanda che cosa si vuole da lei, ed ascolta con maestosa calma la supplica d'Oreste e quella delle Furie sue avversarie. Librate con saggezza le loro scambievoli ragioni, ella accetta l'ufficio d' arbitro supremo, che le viene offerto dalle due parti. I giudici convocati occupano i loro posti sugli scaglioni del tempio. L'araldo dà fiato alla tromba, e impone silenzio al popolo come per la sessione d' un vero tribunale. Apollo s'avanza, o benchè le Furie rifiutino il suo intervento, egli comincia l'apologia del suo cliente: allora si discutono in un dialogo vivo e interrotto le ragioni pro e contro il fatto d'Oreste. I giudici gettano i loro lapilli nell' urna; Pallade ne aggiunge uno bianco: tutti gli animi sono sospesi. Oreste, in preda a mortali angosce, esclama:

O Febo Apollo, qual sarà di questa
Causa il successo?

E le Furie alla loro volta,

Oh tenebrosa notte,
Oh madre nostra, vedi tu qual fassi
Qui governo di noi?

Si contano i suffragi; il numero de' neri e de' bianchi si trova eguale; in conseguenza l'accusato; secondo la decisione di Pallade,

è dichiarato assoluto. Egli prorompe in vivi rendimenti di grazie, intanto che le Furie si rivolgono contro l'insolente audacia de'nuovi Dei che ogni cosa si credono permessa contro l'antica stirpe de'Titani. Pallade sopporta con indifferenza la loro ira, parla loro con bontà, anzi con una specie di rispetto; e questi esseri, del resto così indomiti, non possono resistere alla sua dolce eloquenza. Le Furie si obbligano di aver per sacra la terra ove regna Pallade. La Dea dal canto suo promette d' accordar loro un santuario sul territorio d'Atene, ov'elleno saranno chiamate *Eumenidi*, cho è a dire *benevole*. Il tutto finisce con una marcia solenne e con inni di benedizione; varj stuoli di donne, di fanciulli e di vecchi, con ammanti di porpora e con faci accese, accompagnano le Furie, divenute Divinità tutelari d' Atene, infino a'luoghi che sono loro consecrati.

Volgiamo ora uno sguardo a tutta la intera trilogia. Nell' *Agamennone* si vede l' umano volore spiegare la sua più grande possanza, intraprendere ed eseguire l'azione. Il personaggio principale è una donna colpevole, e il dramma finisce colla ributtante impressione del trionfo della tirannia o del delitto. Ho già dimostrata la relazione della catastrofe colla fatalità che l' ha preparata.

L'azione nelle *Coefore* è in parte ordinata da Apollo, e dipende, per questo verso, da una precedente disposizione del Destino; ed in parte è inspirata da naturali impulsi, la sete della vendetta che tormenta il figlio d' Agamennone, e il suo amor fraterno per l'infelice Elettra. Soltanto dopo l' avero immolata sua madre, sorge nel cuore d'Oreste la pugna tra diversi affetti egualmente sacri; e lo spettacolo di questa lotta terribile e non terminata non può lasciare veruna impressione soddisfacente nell'animo degli spettatori.

Nella tragedia delle *Eumenidi*, il genio d'Eschilo s'innalza fin da principio alla massima altezza. Tutto l'interesse degli avvenimenti che precedettero, si trova in essa raccolto come in un solo centro Oreste non è più che un cieco strumento del Destino; la libertà d'operare è passata tutta intera nella sfera degli Dei, e Pallade vi rappresenta il principale personaggio. Allorchè interviene nella vita il conflitto fra i più sacri doveri, esso offre una difficoltà insolubile per l'uomo; e questa difficolta, sotto la forma d'una causa, è qui portata dal poeta innanzi al tribunale degli Dei: ciò mi conduce al senso profondo che si contiene nel tutto. L'antica mitologia è generalmente simbolica, ma non allegorica; il che è differentissimo. L'allegoria è una pura finzione; un essere immaginario vi personifica un'idea astratta. Nel simbolo, per contrario, questa medesima idea è rappresentata da un oggetto reale, già esistente nell'universo, ma talmente atto a divenir l'immagine sensibile d'una nozione intellettuale, ch' ei la riduce naturalmente innanzi al nostro spirito.

I Titani indicano soprattutto le forze primitive della natura e dell'anima, ancora involte nella loro misteriosa oscurità. I nuovi Dei sono l'emblema delle leggi fisiche e morali di cui abbiamo acquistata una distinta cognizione. Quelli sono collegati più da vicino col caos, questi appartengono a un mondo già organizzato.

Le Furie rappresentano il formidabile potere della coscienza, sotto l' aspetto de' suoi terrori e de'suoi tetri presentimenti; sono i rimorsi dell'immaginazione che non cedono alla ragione. Invano Oreste si rammenta dei possenti motivi di quanto fece; il grido del sangue non cessa di perseguitarlo. Apollo è il Dio della gioventù, del generoso ardore, dello sdegno passionato, delle azioni audaci; è desso che dovette ordinare la vendetta. Pallade è la sapienza riflessiva, la giustizia, la moderazione ed ella sola può terminare la contesa.

Il sonno delle Furie nel tempio è già simbolico. Il santuario d' una Divinità, il sacro asilo della religione, può solo far trovare allo sciagurato che vi si rifugge, il sollievo de'suoi rimorsi. Non prima Oreste si osa d'uscirne, che vede comparire lo spettro di sua madre; e le divinità infernali si risvegliano intorno ad esso. Il discorso dell' ombra di Clitennestra è pieno di figure simboliche; sono immagini dello stesso genere degli attributi delle Furie;—color nero, fiaccole pallide e tremule, serpi che succhiano il sangue;— l'eguaglianza de' motivi che giustificano e condannano l' azione è indicata dall'eguaglianza de'suffragi; finalmente tutta intera la finzione è un simbolo. Apollo, il Dio del giorno, l'emblema delle cognizioni chiare o luminose della nostr'anima, ha in orrore gli esseri tenebrosi che ne manifestano i movimenti terribili e involontarj; e' sono però quelle medesime Furie che hanno a guardia i sacri vincoli della natura, sono esse che perseguitano colui che osò farsi beffe della voce del sangue: ci ha dunque in noi de gli

affetti, come quelli di figlio e di padre, innanzi a'quali motivi ragionati e in apparenza più chiari debbono usare riguardo e rispetto, e de'punti che non si possono toccare senza eccitar le Furie; il che forse significa l'asilo che finalmente si accorda a queste Divinità. Il territorio d'Atene è il soggiorno del sapere e della ragione; esso rappresenta la parte illuminata della nostr'anima; il santuario delle Eumenidi è quella parte oscura e misteriosa di noi medesimi, che nominar possiamo, se vuolsi, o superstiziosa o sacra, ma cui non debbe mai il raziocinio cercar d'invadere.

Tanto meno dobbiamo pigliar meraviglia del senso profondo contenuto nelle poesie d'Eschilo, quanto che questo poeta, secondo Cicerone, era della scuola pitagorica.

Eschilo si aveva ancora proposto alcuni fini politici, e soprattutto quello di celebrare la gloria d'Atene. Si può vedere com'egli respinga nell'ombra Delfo, il centro del culto religioso della Grecia. Oreste non vi può trovare un rifugio, se non contro il primo colpo della persecuzione:alla terra della moderazione e della giustizia è riservato il suo intero liberamento.Eschilo voleva ancora(ed era questo il suo fine principale,giacchè vi ravvisava la salute d'Atene) presentare sotto favorevole lume lo stabilimento dell'Areopago (*), di questo tribunale incorruttibile, e nondimanco pieno di dolcezza, ove si supponeva che Pallade gettasse una palla bianca in favore dell'accusato: ingegnosa idea del poeta che vuole onorare l'umanità dei giudici. Egli ci mostra ancora in questa tragedia in che modo da una lunga serie di sciagure e di delitti si può vedere uscire una instituzione che sia un benefizio per tutto un popolo.

Si domanderà se questi fini alieni da una tragedia non vengano alterando la pura impressione ch'essa deve produrre. Senza dubbio essi potrebbero nuocervi, se in occasioni simili si seguisse l'esempio d'Euripide e di parecchi altri autori. Appresso di Eschilo, questi motivi accessorj sono sempre subordinati alla poesia. Egli sa congiugnere gli oggetti reali a grandi e nobili immagini, e per tal guisa collocarli in una regione superiore.

Noi possediamo nell'*Orestiade* (che così chiamavansi le tre tragedie prese insieme) uno de'più sublimi poemi a cui siasi mai innalzata l'immaginazione degli uomini; ed è pure, per quanto pare, ciò che di più maturo e di più perfetto produsse il genio d'Eschilo; egli non fece almeno rappresentare questi tre drammi sulla scena ateniese, che l'anno sessantesimo dell'età sua, e fu l'ultima volta che vi disputò il premio. Ciascuna però delle tragedie di questo poeta è notabile, sì perchè sviluppa alcuna delle qualità particolari del suo spirito, e sì perchè dimostra il grado a cui era allora pervenuta l'arte drammatica. Le *Supplicanti* mi par che sieno de'suoi primi lavori; è verisimile che quest'opera facesse parte d'una trilogia,ond'essa occupava il mezzo; e di fatto si può trovare nel catalogo delle opere d'Eschilo il nome di due tragedie alle quali essa andava legata, voglio dire gli *Egiziani* e le *Danaidi*; la prima dipigne la fuga delle Danaidi, quand'esse abbandonarono l'Egitto per evitare un matrimonio odioso e sacrilego co'loro cugini; la seconda le presenta in atto d'implorare e d'ottenere un asilo in Argo; la terza ha per soggetto l'omicidio degli sposi ch'esse avevano accettato a loro mal grado.

Nelle *Supplicanti*, il Coro non prende parte semplicemente all'azione come nelle

(*) In nessuno autore antico mi vien fatto di trovare che una tale intenzione sia mai stata espressamente attribuita ad Eschilo; tuttavia è impossibile il non riconoscerla spezialmente nel discorso di Pallade, incominciando dal verso 680; il che s'accorda colla testimonianza dell'istoria.Essa c'insegna che l'anno medesimo che fu rappresentata questa tragedia, il primo della LXXX olimpiade, un certo Efialte fu ucciso di notte tempo per aver voluto suscitare il popolo contro l'Areopago, severo custode dell'antica costituzione, che metteva un freno alla licenza democratica.

Eschilo riportò il primo premio de'giuochi scenici, e nondimeno si sa ch'indi a poco egli abbandonò Atene, e che passò in Sicilia gli ultimi anni di sua vita. Può essere che i giudici de'giuochi olimpici gli avessero renduta giustizia, e che non ostante a ciò la fazione popolare avesse ancora conservato contra lui tanta animosità da costrignerlo ad abbandonare la sua patria, senza che fosse stato pronunziato nessun formale decreto di esilio. Io non posso vedere che una favola in ciò che si spaccia sulle mortali convulsioni de'fanciulli e sugli aborti delle donne allo spaventevole aspetto delle Furie; giacchè non sarebbe stato coronato un poeta il quale avesse profanato la festa dando occasione a simili accidenti.

Eumenidi, ma ne è il personaggio principale, quello verso cui si dirige tutto l'interesse: una tragedia disposta in tal guisa non può interessare lo spirito per la dipintura de'caratteri, nè commuovere il cuore per quella delle passioni. Il Coro (composto per lo meno di cinquanta giovinette) non ha che un' anima ed una voce. Il poeta si dovette contentare di attribuirgli i tratti generali, in prima dell' umanità, poi dell' età e del sesso, e finalmente della nazione. Tuttavia se Eschilo desiderò di dargli quest' ultimo carattere, egli non ne ha per lo meno conseguito veramente l'effetto. Alla indeterminazione della pittura si aggiunge ancor quella dell' interesse per rispetto agli spettatori; questi pensieri, queste rivoluzioni, queste azioni, che somigliano a' movimenti d' un esercito ordinato, non dànno mai segno di venire dal fondo dell'anima; noi ci trasportiamo vivamente nella situazione e negli affetti d'un essere che ci è intimamente conosciuto, ma non possiamo identificarci con una massa uniforme di copie ripetute. Saremmo tentati di non considerare tanto la tragedia delle *Supplicanti*, quanto quella che la precedeva, se non come semplici scene isolate da servire d'introduzione alla catastrofe veramente tragica che offriva l' ultima parte della trilogia, le *Danaidi*. Nondimeno, è molto dubbioso che Eschilo, anche in quest'ultima opera, abbia voluto unire tutto l'interesse sovra Ipermnestra, la sola fra tutte le sue sorelle che sentà pietà ed amore. Sarebbe stato uopo distruggere l'effetto delle altre tragedie e presentare le Danaidi sotto un aspetto troppo odioso; i Greci, a quell'epoca dell' arte, non esigevano in ciascuna opera isolata un grande sviluppo d' azione, ma volevano che il poeta si mostrasse fedele allo spirito del tutt'insieme formato dalla loro unione: è dunque verisimile che l'ultima tragedia offrisse, di pari come le altre, ne' maestosi canti del Coro l'espressione de' lamenti, de' desiderì, degli affanni e delle preci comuni, che per avventura doveva dominare in quelle pubbliche feste consacrate a solennizzare gli affetti e i dolori dell'umanità.

Parimente ne' *Sette a Tebe*, i due personaggi i cui discorsi riempiono la maggior parte della tragedia, il Re ed il messaggiere, parlano piuttosto in virtù del loro ufficio, che secondo i loro particolari affetti. La dipintura di Tebe in pericolo e de' sette Duci, simili ai giganti armati contro il cielo che portano sui loro scudi l'emblema del loro ardire, e che hanno decretata la rovina di quella città co' più orribili giuramenti, è un soggetto epico adorno della pompa della tragedia. Questa preparazione, la quale eccita un interesse che va di mano in mano crescendo, è degna dell'istante veramente terribile a cui è destinata a condurci. Eteocle, immobile e chiuso in se stesso, ha fino allora prestato attento orecchio alle parole del messaggiere, e s'è contentato d'opporre un guerriero tebano a ciascuno de'sei nemici che minacciano una delle porte della città; ma come intende che suo fratello, che Polinice è il settimo di questi guerrieri, egli stesso vuol combatterlo, e, ad onta di tutte le preghiere del Coro, invano dalle Furie evocate dalla paterna maledizione, si sente trascinato verso que'luoghi funesti ove l' aspettano il fratricidio e la morte.

Anche la guerra non è un oggetto adatto alla tragedia; quindi il poeta, dopo l'averne dipinto i minacciosi apparecchi, ci guida rapidamente alla sua conchiusione. La città è salvata; i due fratelli che si contendevano il trono, sono caduti l'uno per mano dell' altro, vittime del loro proprio furore; e i funebri canti del Coro e delle fanciulle tebane, che si dividono per rendere loro gli estremi onori, forniscono la tragedia. Noi dobbiamo osservare che Sofocle comincia la sua tragedia d' *Antigone* dalla risoluzione che piglia questa Principessa di affrontare un inumano divieto, e di non lasciare insepolto il corpo del suo fratello Polinice, laddove questa medesima risoluzione è qui intrecciata colla fine della tragedia. Si può quindi conchiudere che tanto questo dramma d'Eschilo, quanto quello delle *Coefore* ne annunziavano immediatamente un altro.

Si è asserito ch'Eschilo non aveva composta la sua tragedia de' *Persi*, che per soddisfare la curiosità di Gerone, re di Siracusa, il quale desiderava di veder l'immagine della famosa guerra che pur dianzi avevano i Greci sostenuta. Io vorrei potere ammettere questo dato della storia; ma ne esiste un altro, giusta il quale parrebbe che la presente tragedia fosse già stata prodotta sul teatro d' Atene. Comunque si sia, essa è inferiore d'assai alle altre tragedie d'Eschilo, sì relativamente alla scelta del soggetto, contrario alla regola generale di cui abbiamo parlato, e sì per conto della composizione medesima. Appena ch'è mossa l' attenzione dal sogno d' Atossa, col primo messaggiere arriva tutta

la catastrofe, nè è più possibile che l'azione progredisca d'un passo. Ma se non è un vero dramma, è per lo meno un bell'inno alla libertà, divisato sotto la forma de'lamenti del Coro che deplora la caduta della potenza de'Persi. Il poeta dà segno di molta saggezza egualmente in questa tragedia e in quella dei *Sette a Tebe*, quand'egli non ci dipinge l'esito del combattimento come fortuito, como fa quasi sempre Omero, ma ci mostra l'avvenimento già da prima determinato dalla riflessiva saggezza dall'una parte, e da un orgoglioso acciecamento dall'altra. Nulla di fatto si dee concedere al caso in una tragedia.

Prometeo incatenato occupava pure il mezzo fra duo altre tragedie; ciò sono *Prometeo che arreca il fuoco dal cielo*, e *Prometeo liberato*. Non so tuttavia se possiamo ammettere che il primo di questi drammi facesse parte d' una trilogia; poichè esso era evidentemente un dramma satirico. Noi possediamo un considerabile frammento del *Prometeo liberato* nella traduzione latina d' Accio.

Prometeo incatenato è la rappresentazione del dolore che non si lascia abbattere. Questa tragedia, ove la scena è posta sovra una rupe deserta, flagellata dalle onde dell' ampio oceano, ci mostra però tutto l'universo, l' olimpo e la terra, come appena ristabilito sull' orlo dello spaventoso abisso, nel fondo del quale furono precipitati i Titani. L' idea d' una Divinità che sagrifica sè stessa, fu misteriosamente presentata agli uomini in parecchie religioni, e sembra un confuso presentimento del Cristianesimo. Qui essa offre uno spaventoso contrasto colla nostra consolante rivelazione; Prometeo non si sottopone volontariamente al dolore, ma espia la sua ribellione contro al poter supremo, ribellione che solo consistette nel generoso disegno di perfezionare l' umana stirpe. Egli stesso è il simbolo dall' uomo sulla terra; al pari di lui dotato d' una funesta previdenza, al pari di lui incatenato alla sua limitata esistenza e senza un alleato nell' universo, egli non può opporre alle forze inesorabili della natura che la fermezza del suo volere o il sentimento dell' alta sua vocazione. Le altre finzioni de' poeti greci sono squarci tragici isolati; questa è la tragedia stessa, in tutta la sua primitiva asprezza, che, rivelando il suo più intimo genio, ne atterra e ne annichila.

Questa tragedia offre poca azione esteriore. Il patimento e la volontà si veggono in Prometeo, infin dal principio; il patimento e la volontà vi si ritrovano sino alla fine. Bisogna tuttavia ammirar l' arte con cui seppe il poeta introdurre movimenti e varietà nella dipintura d' una sorte irrevocabile, e proporzionare la grandezza di Prometeo a quella del mondo soprannaturale in cui lo colloca. Primamente egli dipigne il silenzio del Titano, intanto che due Divinità terribili, la Forza e la Violenza, costringono Vulcano, mosso da vana compassione a crudelmente incatenarlo; di poi ne fa udire il solitario lamento di Prometeo, e quindi lo sfogo del suo dolore, allorchè le Oceanine, piene di tenera e timorosa pietà, lo eccitano ad aprire l' animo suo, a manifestare le cagioni della sua sciagura, ed anche a rivelar loro l' avvenire; ciò ch' egli non fa per altro se non se con savia circospezione. Eschilo ne fa vedere allora il vecchio Oceano, Dio di stirpe titanica e parente di Prometeo, che viene a visitarlo nel suo infortunio, e che, mentre pare voglia adoperarsi con zelo in favore di lui, lo invita nondimeno a sottomettersi a Giove; per lo che il fiero Titano lo scaccia con indignazione.

Allora il poeta presenta un' altra vittima della medesima tirannide, la infelice Ninfa Io, strascinata di piaggia in piaggia da funesta insania. Prometeo le predice le sue future peregrinazioni e un destino finale che si collega col suo proprio, giacchè dal sangue d' Io, dopo parecchie generazioni successive, dee nascere il suo liberatore. Egli sostiene sino alla fine il suo indomito carattere, quando presentandosi Mercurio, qual messaggiero degli Dei usurpatori, e domandandogli con preghiere unite a minacce con che mezzo può Giove assicurare il suo trono dai colpi del Fato, Prometeo ricusa di rivelare il suo segreto, e nel medesimo istante, in mezzo ai baleni, al fulmine, alla tempesta, al tremuoto, egli è precipitato nel fondo della voragine dell' inferno insieme colla rupe a cui era avvinto. Il trionfo nel seno dell' oppressione non fu mai celebrato con maggiore maestà e con maggiore gloria, e si dura fatica a comprendere come il poeta, nel suo *Prometeo liberato* si sia potuto sostenere a tanta altezza.

In generale così le opere teatrali d'Eschilo, come parecchi altri esempi, ci provano che nelle arti egualmente e nella natura, le produzioni gigantesche precedettero sempre a quelle che offrono proporzioni più regola-

ri, e che si veggono a poco a poco le opere degli uomini discendere per tutte le gradazioni possibili, passando in prima per l'eleganza, e poscia per l'affettazione ammanierata, sino a cadere nella scipitezza. Queste tragedie ci dimostrano ancora che la poesia, al suo apparire, s'accosta vie più alla natura d'un culto religioso, tale almeno, qual è l'idea che ne concepiscono gli uomini a quell'epoca della civiltà.

Un detto d'Eschilo, statoci conservato, prova che egli studiava di mantenere la poesia a quel grado ov'ella si congiunge colle cose del cielo, e che a posta evitava d'abbassarla a livello delle arti laboriosamente perfezionate dagli uomini. I suoi fratelli lo esortavano di comporre un nuovo Peana. « L'antico inno di Tinnico, rispose egli, è « eccellente, e temerei non avvenisse del « mio quello che avviene delle nuove statue « paragonate colle antiche; perocchè queste, con tutta la loro semplicità, sono tenute per divine, laddove le nuove, lavorate con tanto studio, sono invero ammirate, ma ben poche ce n'ha che producano « l'impressione d'un Nume. » L'ardimento, naturale al genio d'Eschilo, gli faceva toccare i confini di tutte le cose, e però lo sospinse troppo avanti nelle sue relazioni col culto degli Dei. Egli fu accusato d'aver tradito, in una delle sue opere, i misteri d'Eleusi; e suo fratello Aminia non potè ottenere che fosse assoluto, se non collo scoprire le ferite riportate da Eschilo a Salamina. Questo grande ingegno pensava per avventura che l'entusiasmo poetico inizii a' sacri misteri, e che ben si possa rivelarli ai mortali degni di conoscerli.

Lo stile tragico di questo poeta è certamente ancora imperfetto, e s'innalza troppo sovente al genere epico o lirico. Ineguale, spezzato, talvolta rozzo, i suoi colori non sono bene impastati, e il tutto manca di continuità. Si poteva bene, dopo Eschilo, veder comparire tragedie più artifiziosamente composte; ma nella sua grandezza più che umana egli doveva sempre rimaner senza rivale, perocchè Sofocle stesso, suo emulo più giovine e più fortunato, non lo potè uguagliare.

Quest'ultimo poeta annunziava già profondi pensieri sull'arte sua, quando dicea del suo predecessore. «Eschilo fa bene, ma senza saperlo:» parole semplicissime, che però ne fanno comprendere la natura di quei primi genj creatori e ignoti a se medesimi.

L'anno della nascita di Sofocle si trova collocato ad una distanza eguale da quella de' suoi due competitori; e benchè gl'Istorici non s'accordino esattamente su questo punto, si vede ch'egli fu per la maggior parte della sua vita contemporaneo d'entrambi. Egli sopravvisse ad Euripide, il quale tuttavia arrivò ad un'età avanzata; e si sa ch'egli aveva più volte nelle sua gioventù disputato con Eschilo il premio de' giuochi olimpici. Sembrava che la Provvidenza avesse voluto, coll'esempio d'un solo uomo, dimostrare alla specie umana tutta intera, quanto la sua vocazione terrestre era capace di dignità e di felicità. Ella ornò Sofocle di tutti i doni celesti, e v'aggiunse ancora tutte le benedizioni della vita. Nato d'una famiglia ricca e stimata, libero cittadino del paese più illuminato della Grecia, egli fu dotato della bellezza fisica e della bellezza dell'anima, e spiegò questa doppia facoltà sino al termine più lontano della carriera dell'uomo. La ginnastica, atta a sviluppare la forza, la musica, destinata a comunicare l'armonia, coltivarono le sue felici disposizioni. Le più belle primizie della giovinezza, i frutti più squisiti dell'età matura, gli alti diletti del genio, quelli della serenità dell'anima, l'amore, il rispetto dei suoi concittadini, una splendida fama tra gli stranieri, la costante protezione del cielo, tali sono i tratti che caratterizzano l'istoria di questo saggio e religioso poeta. Pareva che gl'Iddii avessero desiderato di renderlo immortale sulla terra, tanto gli avevano conceduto di prolungarvi il suo soggiorno; e che, non lo potendo sottrarre al comune destino, avessero almeno sciolta dolcemente la trama della sua vita facendogli permutare una immortalità in un'altra, e dandogli, in luogo della sua caduca esistenza, l'indelebile gloria del suo nome.

Zelante adoratore di tutti gli Dei, egli s'era particolarmente consacrato a Bacco, distributore della viva gioja e legislatore dell'uman genere, facendo rappresentare alle feste di questo Nume le sue prime tragedie. Fin dall'età di sedici anni, egli fu eletto, per cagione della sua bellezza, a condurre, dopo il combattimento di Salamina, il Coro de' giovanetti che dovevano cantare il Peana, e danzare, secondo l'uso de' Greci, intorno al trofeo eretto in onore della vittoria; laonde il più bello sviluppo del fiore della sua gioventù s'unì all'epoca più gloriosa dell'istoria d'Atene. Egli ottenne un comando nell'esercito sotto Pericle e Tucidide; e dopo

essere stato cittadino e guerriero, avvicinandosi alla vecchiaja esercitò ancora il sacerdozio.

In età di venticinque anni egli fece rappresentare le sue prime tragedie; riportò venti volte il primo premio, più sovente ancora il secondo, e non mai il terzo. I suoi prosperi successi s'andarono sempre aumentando fin oltre al suo novantesimo anno, e forse alcune delle sue più eccellenti opere appartengono a questa tarda epoca di sua vita. Si narra che l'eccessivo amore ch'egli portava ad uno de'suoi pargoletti, fu cagione che un figlio maggiore, nato d'un primo matrimonio, lo accusò d'essere rimbambito e insufficiente a governare le sue sustanze; che allora per tutta giustificazione ei lesse ad alta voce l' *Edipo coloneo* pur anzi da lui composto, o, secondo altri, il magnifico Coro di questa tragedia, ov'egli colebra Colono, sua terra natale; e che, avendo i giudici,pieni di maraviglia,levata subito la sessione, fu ricondotto alla sua casa in trionfo. S'è vero ch'egli abbia scritto in una età così provetta questa seconda tragedia d'*Edipo*, il cui autore ed il cui eroe, ugualmente lontani dall'ardente impeto della gioventù, offrono entrambi i segni d'una dolce maturità, noi vi possiamo contemplare l'immagine della vecchiaja più amabile e più degna di rispetto. Benchè i diversi racconti sulla morte di Sofocle sembrino favolosi, tutti però concordano in questo, che, nel momento ch'egli rendette lo spirito, era ancora occupato dell'arte sua o di cosa relativa ad essa, e che, simile a un vecchio cigno d'Apollo, spirò fra' suoi canti.

In cotal guisa considerar bisogna la storia del generale lacedemone, il quale, avendo fatto circondar d'un bastione la tomba degli antenati di Sofocle, fu costretto da due successive apparizioni di Bacco, d'accordargli la sepoltura, e di spedire per quest'oggetto un araldo ad Atene. Mi pare che tanto questa favolosa tradizione, come tutto ciò che tende al medesimo scopo, diffonda una splendida luce sulla venerazione quasi che sacra che aveva inspirato l'illustre poeta. Io l'ho chiamato religioso nel senso che egli medesimo attribuiva a questa parola; ma, quantunque nelle sue scritture appariscano la grandezza, la grazia e la semplicità antica, egli è quello fra tutti i poeti greci, i cui concetti più s'accostano allo spirito della religion nostra.

Un solo dono della natura era stato a lui negato, una voce forte e sonora pel canto; egli poteva al più dirigere le altre voci, e indicare agli attori le intonazioni musicali; quindi fu per lui abolito l'antico uso, giusta il quale i poeti dovevano rappresentare un personaggio nelle loro proprie opere. Egli non si fece udire sulla scena che una sola volta nella parte pel cieco cantore Tamiri (il che merita d'essere notato), cantando e accompagnandosi colla cetera.

Avendo Eschilo tolta la tragedia dalla sua prima rozzezza con darle una forma nuova e maestosa, il felice ardimento de' suoi tentativi fu senza dubbio di grande utilità a Sofocle; e la storia dell'arte drammatica dee stabilire fra essi le medesime relazioni, come fra l'artista che abbozza un gran disegno e quello che lo fornisce e riduce a perfezionamento. È facile a scorgere che i drammi di Sofocle sono composti con un'arte ben più consumata. I giusti limiti del Coro relativamente al dialogo, la perfezione de' ritmi diversi e la pura locuzione attica, l'introduzione d'un maggior numero di personaggi, la favola meglio ordita e più compiutamente sviluppata, una più ricca varietà d'incidenze, una maniera più ferma e più riposata di regolare il corso del tempo, di far risaltare i momenti decisivi, e di dare al tutto la convenevole forma, sono pregi, per così dire, esteriori, che contraddistinguono le opere di Sofocle. Ma dove egli supera veramente Eschilo, e pare che meriti il favore della sorte che gli diede un tal maestro, si è nella felice armonia del suo animo, in quella interna perfezione che guidava inverso il bello tutte le sue inclinazioni, ed il cui impulso involontario era non pertanto accompagnato dalla chiara, e, diremo così, luminosa cognizione dell'effetto ch'esso doveva produrre. L'arditezza del genio d'Eschilo non poteva essere avanzata, e pure a me sembra che se meno audace apparisce Sofocle, ciò dipenda dall'esser egli più padrone di sè stesso. Sofocle dà prove nelle sue opere d'una energia più profonda, fors'anche d'un rigore più austero e più continuo, come se, conoscendo esattamente i limiti dell'arte sua, tanto più si sentisse libero d'usare le sue forze legittime entro i limiti ch'egli si aveva imposti.

Dove che Eschilo è spinto dal suo genio a rimontare infino ai Titani, figli del Caos, per l'opposito pare che Sofocle tema pure di far comparire gli Dei. Egli s'applica soprattutto a formare l'immagine dell'uomo; e,

come fu riconosciuto da tutta l' Antichità, egli si prefigge un modello ideale, non già più morale e più esente da difetti, ma sì più bello e più nobile della realtà, e sa ugualmente rinchiudere nella sfera delle cose umane i pensieri più profondi ed i più sublimi. Secondo tutte le apparenze egli ebbe ancora maggior moderazione che il suo predecessore, intorno agli ornamenti accessorj dello spettacolo, e pare ch'ei vi cercasse un genere di scelta bellezza, anzichè una pompa gigantesca.

Quando si è pervenuto a intimamente conoscere le bellezze di Sofocle, si può entrare in fiducia d'aver fatto passare nel proprio animo il sentimento delle arti della Grecia. Gli Antichi diedero a questo poeta il nome d'*ape attica*, perocchè consideravano la dolcezza e la naturale leggiadria come tratti caratteristici di esso. Ma i Moderni sono lontani dal concordare in tale sentenza, e la loro eccessiva sensibilità fa sì ch'e' trovino dell'aspro assai e del rozzo nelle tragedie di Sofocle, sia per quanto spetta all' espressione de' dolori fisici, sia relativamente alla dipintura de' costumi ed alla ordinazione generale.

Si può giudicare quanto sieno grandi le perdite che abbiam fatto, dal numero dei drammi stati composti da Sofocle: esso monta, secondo alcuni, a centotrenta (diciassette però dei quali s' avevano per supposti da Aristofane il grammatico); e, secondo il calcolo più moderato, ad ottanta. Nondimeno il caso ci è stato propizio, giacchè fra le sette tragedie che ne rimangono, si trovano alcune delle sue opere più ammirate dagli Antichi, come l'*Antigone*, l'*Elettra* e i due *Edipi*; e pare eziandio che il loro testo non sia stato punto alterato nè dal tempo, nè dagli uomini. La maggior parte de' Critici moderni dànno una ingiusta preferenza a due tragedie di Sofocle in particolare, l' *Edipo Re* ed il *Filottete*. Nella prima si ammira il nodo ingegnosamente composto dell' intreccio, ove una concatenazione di cause inevitabili mena ad una catastrofe terribile e inaspettata, con un genere, fin dal principio, d'inquieta curiosità che assai di rado eccitavano le tragedie greche. Ciò che spezialmente si vanta nel *Filottete*, è la verità de' caratteri, la bellezza del contrasto fra i tre eroi, e la struttura perfettamente semplice di questa tragedia, dove così pochi personaggi operano per motivi tanto naturali, e inspirano un sì potente interesse. Il pregio di queste due tragedie è incontrastabile, ma tutte le opere di Sofocle risplendono pure per meriti particolari. L'*Antigone* mostra il coraggio d'un eroe unito alle più pure virtù delle donne; il sentimento dell' onore offeso spiega nell'*Ajace* la sua più terribile violenza; l'*Elettra* primeggia nell'energia e nel patetico; la più dolce commozione regna nell'*Edipo coloneo*, e sul complesso della composizione è sparsa un'attrattiva inesprimibile. Io non pretendo di voler qui prezzare il merito comparativo di tutte queste opere; tuttavia confesso ch' io sento una predilezione involontaria per quest' ultima, forse perchè è quella che meglio ne dipinge Sofocle; e siccome essa era composta in onore d' Atene, così non v'ha dubbio ch'ei la perfezionasse con particolare piacere.

L'*Ajace* e l'*Antigone* sono state in generale poco bene comprese. Non si capisce perchè queste tragedie continuino ancora molto tempo dopo la così nominata catastrofe. Nel decorso dell'opera potrò ancora tornare su questo proposito.

Di tutte le favole che contiene la mitologia, fondate sulla fatalità, quella d' Edipo è per avventura la più ingegnosa. Altre però ce ne sono, le quali, senza che si compongano d'avvenimenti così complicati, mi pare che racchiudano un senso molto più elevato. Tale è verbigrazia quella di Niobe, dove la dipintura dell'umano orgoglio e del gastigo che le è riserbato dagli Dei, è presentata in grandi proporzioni, ma con estrema semplicità. Quello che dà all' istoria d' Edipo un carattere men grande, è forse l' intreccio medesimo che ne forma il tessuto. L'*intreccio*, nel senso drammatico, è l'accozzamento delle inaspettate combinazioni che sono presentate dalle cose umane, allorchè i disegni premeditati e gli effetti del caso vengono ad attraversarsi. Questo realmente si osserva nell'*Edipo*, giacchè le precauzioni immaginate dai parenti di Edipo o da lui stesso per sottrarlo ai delitti ond'egli è minacciato, sono precisamente quelle che ci espongono a commetterli. Ma il senso più profondo e più terribile che si racchiude in questa favola, pertiene ad una circostanza poco notata. Questo Edipo, che indovinò l'enimma proposto dalla Sfinge sulla sorte della intera umanità, è quel medesimo infelice pel quale il proprio destino rimane un enimma inesplicabile, infino a tanto ch' esso non si sveli una volta nel modo più spaventoso, ed allora appunto che tutto è irrevocabilmente perduto. Viva

immagine dell' umana saggezza, la quale si perde in sulle generalità, senza che mai il mortale, a cui ella sembra conceduto, sappia farne uso.

Il carattere dispotico e sospettoso che spiega Edipo nella prima delle tragedie di questo nome, riconcilia fino a un certo punto gli animi colla catastrofe, e toglie che gli affetti non sieno offesi in guisa troppo assoluta da un sì crudele destino. Bisognava dunque che il carattere principale fosse per alcuni versi sagrificato; ma Edipo si rialza, d'altra parte, mercè delle sue cure paterne verso il suo popolo, e mercè dell' eroico e sincero zelo con cui egli accelera la propria rovina facendo ricercar l' autore dell' uccisione di Lajo. Egli doveva la prima cosa spiegare tutto l'imperioso orgoglio della dignità reale, e tale comparire, qual si mostra a Creonte e a Tiresia, acciocchè meglio si sentisse il contrasto della sua prima condizione colla miseria successiva. La violenza ed il sospetto tralucono già nelle azioni della sua giovinezza. Vedesi l' una nella sua sanguinosa contesa con Lajo, e l'altro nelle inquietudini ch' egli soffre allorchè è accusato di non essere figlio di Polibo, ad onta di tutto quanto si fa per rassicurarlo. Sembra ch'egli abbia creditato questo carattere dai due autori de' suoi giorni, ma è lontano dal somigliare a Giocasta nella sacrilega leggerezza che l'arreca a farsi giuoco del non si essere verificato l' oracolo, nell' istante medesimo ch'ella va incontro ad una crudel punizione nell' adempimento di esso. All' incontro in Edipo è forza onorare quella pia e timorosa innocenza che lo fa fuggire all'idea de' delitti cui sembra destinato, e che rende la sua disperazione così spaventosa tosto ch' egli si riconosce colpevole. Il suo acciecamento è tanto più terribile, quant' egli è più vicino a vedere in piena luce i suoi delitti. Non si può non fremere allorchè Edipo domanda a Giocasta, qual era l' aspetto e la fisonomia di Lajo, e ch'ella risponde: « I suoi capegli e- « rano incanutiti dall'età, ma il suo volto si- « migliava assai il tuo. » Egli è ancora un tratto d'inconseguenza ben conforme al carattere di Giocasta il non presentire ciò che indica una tale somiglianza. Laonde più si analizza questa tragedia, più si trova che ciascuna circostanza è ragionata e va d' accordo col tutto.

Siccome parlasi grandemente della regolarità delle tragedie di Sofocle, e si vanta particolarmente nell' *Edipo Re* l' esatta osservanza del verisimile, così debbo far notare che questa tragedia medesima prova a qual punto i principj seguiti dagli antichi poeti erano per questo conto differenti da quelli de' Critici moderni. Sicuramente è cosa molto inverisimile che Edipo non si fosse mai per addietro informato intorno alle circostanze dell'uccisione di Lajo, che le cicatrici de' suoi piedi, non che il nome ch'egli portava, non avessero inspirato alcun sospetto a Giocasta, ec. Ma gli antichi non sottoponevano già ad una ragione prosaica e calcolatrice il disegno d' un'opera dell'arte; ed una inverisimiglianza cui bastava la sola analisi a scoprire, e cui di fatto scopriva innanzi all' azione rappresentata piuttosto che nell'opera medesima, non sembrava loro meritar questo nome.

La differenza del carattere d'Eschilo e di Sofocle non appare in nessun' altra tragedia così evidentemente, come nell'*Edipo a Colono* e nelle *Eumenidi*, poichè ambedue questi drammi furono composti per lo stesso fine. Eschilo e Sofocle dovevano celebrare la gloria d' Atene, e far onorare la loro patria come il sacro soggiorno della giustizia e della dolce umanità, ove i delitti già espiati ottenevano finalmente il perdono degli Dei; fausto augurio d'una durevole felicità per quel suolo favorito! Eschilo, zelante ammiratore delle leggi del suo paese, annunziò questo bel privilegio sotto una forma giudiziaria, e il pio Sofocle sotto una forma religiosa. L'*Edipo coloneo* è la consecrazione degli ultimi momenti d'Edipo, ed è soprattutto la celebrazione degli augusti misteri della morte. Il poeta mostra in esso che gli Dei avevano riconosciuta l' innocenza d'un infelice, curvato sotto il peso de' suoi involontarj delitti di quell'Edipo destinato a dare un così terribile esempio alla specie umana, e ch'eglino avevano cancellata la vergogna della sua vita colla gloria della sua tomba. Sofocle, tutta la cui vita era un culto agli Dei, amava di decorare gli ultimi momenti dell'esistenza di tutta la pompa d'una festa solenne, onde risulta una dolce e profonda emozione, ben differente da quella che si prova alla semplice idea della morte. Ci ha pure un significato misterioso, nascosto sotto l'immagine di quel bosco consacrato alle Furie, ove l' infelice Edipo trova alfine riposo. Siccome l'animo suo non ha partecipato a' suoi delitti, siccome egli non s'e mai fatto giuoco del grido della coscienza, così non è perseguitato dai rimorsi; ei si muore tranquillo

dopo aver commesso azioni il cui nome solo fa raccapricciare, quasi che s'addormentasse in que' foschi e tremendi luoghi ch'empiono di spavento il cuore de' colpevoli.

Eschilo dipinse tutto ciò che segnalava gli Ateniesi, la coltura morale, lo spirito riflessivo, la moderazione, la giustizia, la dolcezza e la generosità, sotto le maestose sembianze di Pallade. Sofocle, a cui piaceva di far trasparire gli attributi divini dalle forme umane, rappresentò queste medesime qualità in Teseo, con un pennello più delicato. Io raccomanderò lo studio di questo carattere a coloro che bramano paragonare l'eroismo de' Greci con quello de' popoli barbari. Eschilo voleva nella sua tragedia delle *Eumenidi* celebrare le benedizioni ond'era stata colmata Atene, e mostrare che gli sventurati vi trovavano un rifugio, e che le stesse Furie vi perdevano la loro ferocia: egli doveva incominciarsi dall'agghiacciare il sangue e far rizzare i capelli de' circostanti, doveva presentare le tenebrose Dee della vendetta nel momento che sfogano tutta la loro rabbia, affinchè la loro placida partenza sembrasse quindi più maravigliosa, e paresse che l'uman genere fosse liberato dal loro impero. In Sofocle, per contrario, le Furie non si offrono agli altrui sguardi; la loro idea non è presentata che di lontano, e il loro nome, che non viene pronunziato, vi si accenna solamente con misurati epiteti; ma una tale oscurità, conveniente alle figlie della Notte, questa vaga lontananza in cui nondimeno è presentita la loro possa, favorisce un segreto orrore, pel quale i sensi non hanno parte veruna. Questa medesima foresta delle Eumenidi, ammantata, dal pennello del poeta, della dolce verzura della primavera della Grecia, accresce la malincolica attrattiva d'una simile finzione; e s'io volessi dipingere la poesia di Sofocle sotto un emblema tratto da essa medesima, direi ch'ella è una foresta consecrata alle atre Divinità del Destino, ma dove pur verdeggia la vite, l'ulivo, il lauro, e dove s'odono ognora i canti dell'usignuolo.

Due opere di Sofocle si riferiscono, giusta i costumi de' Greci, ai sacri uffici che render si debbono agli estinti, e all'importanza della sepoltura. La tragedia d' *Antigone* si volge tutta intiera intorno a queste idee, e sono esse sole che danno a quella d' *Ajace* una conclusione soddisfacente.

L'ideale della donna è presentato in Antigona sotto uno aspetto severissimo. Questo solo personaggio basterebbe a metter fine a tutte quelle sdolcinate dipinture degli affetti de' Greci che si sono da poco in qua eseguite in Germania. Il silenzio d'Antigone e il discorso col quale ella aizza il tiranno a mandare ad effetto un barbaro decreto, dimostrano l'irremovibile coraggio d'un eroe; la sua indignazione allorchè sua sorella ricusa di partecipare alla coraggiosa risoluzione di lei, e la maniera ond'ella la respigne quando Ismene pentita chiede almeno di morire insieme con essa, sono tratti che s'avvicinano alla durezza. Tuttavia il poeta ha trovato il segreto di fare, in un solo verso, isvelar ad Antigone tutta l'anima d'una tenera donna, quand'ella risponde a Creonte, il qual le dichiara che Poliuice era divenuto nemico della sua patria:

All'amore io m'unisco, e non all'odio.

Ella non raffrena l'espressione de' suoi sentimenti, se non per timore di rendere dubbiosa la fermezza della sua risoluzione: ma da che la sua morte è irrevocabilmente deliberata, la veggiamo abbandonarsi a' più teneri sfogli del dolore. Ella deplora la sua gioventù, tutti gli sconosciuti diletti della vita, come la figlia di Jefte, quelli pure d'un felice imeneo. Tuttavia ella non tradisce con veruna parola la sua segreta fiamma per Emone; nè mai esprime che il suo pensiero volga a lui (*). Dopo la sua eroica deliberazione, il confessare un particolare affetto che lo avrebbe fatto desiderare un legame di più colla terra, non sarebbe stato che debolezza; ma, non ch'ella dovesse morire senza rincrescimenti, la santità della candida sua anima non le permetteva d'abbandonar la vita senza versar qualche lagrima sulla perdita dei doni universali che gli Dei hanno sparso sull'esistenza.

A prima fronte pare che il Coro dimostri assai poco coraggio nell' *Antigone*, poichè sempre obbedisce, senza far resistenza alcuna, agli ordini di Creonte, e neppur tenta placare con prieghi questo tiranno. Ma perchè il coraggio eroico d'Antigona apparisse in tutto il suo splendore, era uopo ch'ella si presentasse sola, è che non trovasse, fuor

(*) Barthélemy per verità accerta il contrario; ma la frase a cui egli si rapporta secondo i migliori manoscritti e secondo il nodo stesso delle idee, spetta al personaggio d'Ismene.

di sè stessa, nessun soccorso, nessun appoggio. Così la profonda sommissione del Coro sembrava che désse agli ordini sovrani la forza irresistibile della necessità, e gli ultimi canti ch'esso indirizza ad Antigone, aver dovevano una tinta sinistra, affinchè ella vôtasse il calice delle umane angosce. Ben differente è la situazione nell'*Elettra;* se il Coro non cessa quivi di dar segno di premura pei due principali personaggi, e d'incoraggiarli, egli è perchè de'sentimenti morali, in apparenza così possenti come quelli che gli eccitano ad operare, ne gli avrebbero potuto rimovere, laddove questo interno conflitto non esiste nell'*Antigone*, e soltanto lo spavento de'pericoli esterni avrebbe potuto ritenerla dal suo proposito. Dopo il sagrifizio e la morte di questa pietosa vittima, più non resta che di vendicarla colla punizione del suo orgoglioso oppressore. Non ci voleva niente di meno che la distruzione dell'intera famiglia di Creonte e la disperazione di quel tiranno per pagare un sangue così prezioso: ciò spiega il perchè la moglie di Creonte comparisce una sola volta in sulla fine della tragedia per udire il racconto di tutte queste sciagure, e immolarsi di propria mano. I Greci sarebbero rimasi troppo disgustati dalla spaventevole morte d'Antigone, e non avrebbero potuto nè meno considerare la tragedia come terminata, senza una retribuzione espiatoria.

Il medesimo succede nell'*Ajace*. Questo eroe, colla sua morte volontaria, cancella la vergogna onde s'è coperto nella forsennatezza indegna di lui, e nella quale il gittarono gli Dei in punizione del suo orgoglio. L'infelice però non doveva essere perseguitato dopo la sua morte; o allorchè i Greci vogliono ancora insultare al suo corpo esanime, negandogli la sepoltura, Ulisse si oppone a cosiffatta indegnità. Quel medesimo Ulisse, ch'era tenuto da Ajace per suo mortale nimico, ed a cui Pallade, nella prima terribile scena, aveva presentato il furor d'Ajace per esempio del nulla dell'umana stirpe, comparisce qui sotto le sembianze della saggezza e della moderazione personificate; qualità che avrebbero preservato un eroe dalla sua funesta sorte.

L'antica mitologia, od almeno le favole che la tragedia si è appropriate, ne porge frequenti esempi di suicidio; ma questo non avviene d'ordinario che nel delirio, in uno stato di appassionato trasporto, o dopo un improvviso colpo della sventura che non permette all'uomo di rientrare in sè stesso. Alcuni suicidj, come quelli di Giocasta, d'Emone, d'Euridice e di Dejanira, non sono, nei tragici quadri di Sofocle, che accessorj aggiunti per accrescere l'effetto generale. Solo la morte volontaria d'Ajace è una risoluzione meditata, un'azione libera, e meritava per conseguente d'essere l'oggetto principale d'una tragedia. Non è questa, come a'nostri tempi degenerati, l'ultima crisi d'una malattia dell'anima che si è andata insensibilmente aumentando; molto meno ancora si può dire che sia quel ragionato fastidio della vita, fondato sulla convinzione del suo poco valore, il quale, secondo i principj della filosofia epicurea o stoica, portò tanti Romani negli ultimi secoli dell'Impero a rifiutar l'esistenza. Ajace non si mostra infedele al suo barbaro eroismo con un vile abbattimento d'animo; la sua frenesia è passata, e così pure il suo primo accesso di disperazione che ne fu la conseguenza; ritornato interamente in sè stesso, egli misura la profondità dell'abisso in cui fu spinto dall'ira degli Dei; contempla il suo stato irreparabilmente perduto, il suo onore offeso dall'essergli state negate l'armi d'Achille, gli effetti della sua impotente rabbia, soltanto funesti a vili animali: quell'Ajace che ognora corse il campo degli eroi, vede or sè stesso fatto ludibrio de'suoi nemici, favola dell'esercito, e vitupero del vecchio genitore, se mai verso lui ritornasse; e si risolve, in così disperata condizione, a seguire la sua insegna: *Vivere, o morire con gloria.* L'artificio stesso, forse il primo in sua vita, ch'egli usa per allontanare i suoi compagni e poter in pace eseguire la sua funesta deliberazione, questo artificio, io dico, è la prova d'un'anima forte. Ei lascia il suo tenero figlio, la futura consolazione de'parenti che più non rivedrà, in cura a Teucro, nè muore senza avere provveduto in prima a tutti gl'interessi de'suoi. L'ultime sue parole esprimono con una certa asprezza quel medesimo sentimento d'ammirazione per la splendida luce del giorno, che Antigone sviluppa in un modo così tenero e così commovente. La coraggiosa durezza d'Ajace mentre sdegna la compassione, si la eccita con tanto maggior forza. Qual emblema della ragione che si risveglia dopo un funesto delirio, non presenta mai quel padiglione che s'apre e lascia vedere Ajace, assiso in sul terreno, in mezzo alle scannate greggie, e in atto di far echeggiare il cielo de'gridi della sua miseria!

Dove che Ajace, oppresso d'indelebile onta, prende in un tratto per partito d'uccidersi, Filottete ne sopporta il duro peso con lunga e coraggiosa pazienza. Se l'uno è onorato dalla sua disperazione, è l'altro dalla sua fermezza. Allorchè l'istinto conservatore di sè stesso non si trova in contraddizione con nessun principio di morale, debbe osar di mostrarsi in tutta la sua forza. Egli è l'arme difensiva cho fu data dalla natura a tutti i viventi; e l'energia con cui essi respingono gli assalti de'nemici della loro esistenza, è una prova del suo valore. Senza dubbio Filottete non avrebbe saputo meglio d'Ajace sopportare l'umiliante giogo di quella medesima società umana che lo respinse; ma egli trovasi solo in faccia alla natura, e senza essere sbigottito dal suo aspetto, a prima fronte così terribile, si getta nel seno della madre comune, che amorosa riceve gli sventurati. Rilegato in un'isola deserta, tormentato dal dolore d'una incurabile ferita senza soccorso, senza conforto, egli sostiene la sua solitaria esistenza abbattendo colle sue frecce gli uccelli della foresta. Lo scoglio somministra salutifere piante a'suoi mali; la fonte gli porge fresca bevanda; la caverna gli procura ombra e riposo; e il raggio del mezzodì o la fiamma de'rami e delle frasche lo scalda nel cuor del verno. Talvolta pure si calmano gli accessi de'suoi dolori, e gli è dato d'abbandonarsi ad un sonno ristoratore. Non sono i patimenti, non i dispiaceri, che arrecano l'uomo a non apprezzar la vita; è la noja dell'abbondanza, il fastidio della sazietà. L'esistenza, spogliata di tutti i suoi vani accessorj, ridotta a sè sola, avrà sempre una possente attrattativa, che, per mezzo a tutti i suoi affanni, ancor si farà sentire al nostro cuore. Infelice! per dieci anni egli ha sopportato i suoi mali, e respira ancora! e ancor s'attiene alla vita ed alla speranza! Qual naturalezza, qual profonda verità in questa dipintura! Ma quello che più ne commove, si è il veder come Filottete, dopo essere stato rispinto dalla società per un atto d'ingiustizia non prima è rientrato nel seno di essa, ch'e già esposto ai colpi d'un altro vizio ancora più orribile, la doppiezza. L'inquietudine di vederlo privato del suo arco, unico suo compenso, riuscirebbe fino ad essere troppo tormentosa per lo spettatore, se non si presentisse, dal principio, che il cuore diritto e sincero di Neottolemo non gli permetterà di spignere infino all'estremo l'impostura, che a suo mal grado egli è stato costretto d'impiegare. Filottete, nella sua giusta indignazione, ritorce con orrore i suoi guardi dagli uomini che lo ingannano, e li rivolge verso quei muti compagni della sciagurata sua vita, verso quegli esseri inanimati, che l'invincibile bisogno di dare sfogo a tanti affanni ha renduti suoi confidenti. Egli invoca l'isola e la sua fiammeggiante montagna, le chiama in testimonio della nuova ingiustizia che gli è fatta, e si dà a credere che pur dolga al suo diletto arco d'essere svelto dalle sue mani. Finalmente, quand'egli abbandona la solitaria Lenno, saluta con mesti accenti l'ospitale caverna, la viva scaturigine, e lo scoglio flagellato dalle onde, la cui nuda cima tante volte lo mirò volgere indarno i suoi guardi verso il mare. Tale è la naturale inclinazione dell'anima, destinata ad amar sempre!

Lessing ed Herder hanno a vicenda impugnata e difesa l'opinione di Winckelmann sul fisico patimento di Filottete, e sul modo con cui è espresso. Belle e forti sono le loro considerazioni dietro a questo proposito, ma io non mi posso tenere di non pigliare la parte di Winckelmann e del suo difensore Herder, i quali sostengono che Filottete, di pari come Laocoonte, mostra la fermezza d'un eroe la cui anima non succumbe al dolore.

Le *Trachinie* mi pajono talmente inferiori alle altre opere di Sofocle, che vorrei trovare qualche testimonianza, in sulla quale mi fosse permesso di asserire che per isbaglio fu attribuita a questo poeta una tragedia composta a'suoi giorni e nella sua scuola, fors'anche da suo figlio Giofonte ch'egli aveva allevato per avere in lui un successore. E vaglia il vero, sì nella disposizione generale, o sì nella locuzione di questo dramma si possono trovare molte ragioni di dubitare della sua autenticità. Parecchi Critici hanno già notato che il monologo pronunziato senza motivo alcuno da Dejanira all'aprir della scena, non ha il carattere de'prologhi di Sofocle; se i principj che regnano nelle sue tragedie sono pure osservati nella presente, bisogna confessare che ciò è fatto in un modo assai superficiale, nè vi si trova la profondità de' suoi concetti. Tuttavolta, poichè nessun autore antico mette in dubbio ch'ella sia autentica, e poichè Cicerone istesso adduce il lamento d'Ercole come uno squarcio tratto dalle opere di Sofocle, è uopo risolversi a dire che il grande poeta fu questa volta di gran lunga minor di se stesso.

Del resto, egli è subbietto veramente di

qualità da occupare i Critici più esercitati l'esaminare fino a qual punto un artista, debbe aver contribuito ad un' opera, acciocchè si possa farla correre sotto il suo nome. Le tragedie d'Euripide porgono sovente l'occasione di proporre una tale difficoltà, e si sa pura che questo poeta si faceva molto ajutare da un abile subalterno chiamato Cefisofonte. Così nell'arte drammatica, come nella pittura, ci furono epoche singolarmente felici, in cui le circostanze esterne e i rari talenti di alcuni grandi uomini eccitavano un cotal zelo, che si andavano formando numerose scuole accese del medesimo spirito. Allora le opere degli scolari con alcuni tocchi del maestro, e quelle del maestro con tutti i loro accessorj condotti dagli scolari, si spacciavano quai lavori della medesima mano. Questa unione di sforzi per una sola gloria, questa sfera attiva dove un genio centrale mette tutto in moto, è uno de' fenomeni più importanti che offra l'istoria delle arti.

Lezione Quinta.

Euripide. — Sue qualità e suoi difetti. — Egli fu cagione della decadenza dell' arte tragica. — Paragone tra le *Coefore* d' Eschilo, l'*Elettra* di Sofocle e l'*Elettra* d' Euripide.

Quando si considera Euripide in sè stesso senza paragonarlo co'suoi predecessori, quando si leggono le sue migliori opere e gli ammirabili squarci che si trovano sparsi in alcune altre, si può fare di esso il più pomposo elogio; ma se per contrario lo contempliamo nel complesso della storia dell' arte, se lo esaminiamo per rispetto alla morale, all' effetto generale delle sue tragedie e alla tendenza degli sforzi del poeta, non si può fare di non giudicarlo con severità, e di censurarlo per più versi. Ci ha pochi scrittori, di cui si possa dire con verità tanto bene e tanto male, come di esso. Egli è uno spirito straordinariamente ingegnoso, e d' una sorprendente destrezza in tutti gli esercizj intellettuali: ma fra moltissime parti ammirabili e luminose, non trovasi in esso nè quella grave profondità d' un' anima elevata, nè quell' armonica e ordinatrice saggezza che ammiriamo in Eschilo ed in Sofocle. Egli cerca sempre di piacere senz' andar ritenuto ne' mezzi. Quindi ne viene ch'egli è di continuo ineguale a sè stesso, che ha de' passi d' una bellezza portentosa, e che altre volte cade in vere trivialità; ma ad onta di tutti i suoi difetti, egli possiede la facilità più felice e una cotal seducente vaghezza che mai non gli vien meno.

Ho creduto necessario di far precedere il giudizio ch' io fo d' Euripide, temendo che alcuno non m' accusasse d'essere in contraddizione con me stesso, con allegare un piccolo scritto che pubblicai già tempo in francese, e dove io m' ingegnava di sviluppare i pregi che, a' miei occhi, aveva la *Fedra* d' Euripide sulla imitazione di Racine. Ma io non prendeva allora in esame che un oggetto particolare ed una delle migliori opere del poeta greco: qui muovo da un punto di vista generale e dall' idea della perfezione assoluta. Debbo adunque giustificare la mia ammirazione per la tragedia degli Antichi, e provare ch' essa non è nè cieca, nè esagerata, ricercando con severità le prime tracce di declinazione che si manifestarono nell' arte drammatica.

Gli sforzi che tendono a far giugnere le arti al loro più alto grado di perfezione, hanno sempre un certo che di stento; tutto si dirige verso l' organizzazione interna, nulla è dato alla pulitura della superficie, all' armonia de' colori; non ci ha peranco nell'esecuzione nè grazia nè facilità. Pure il momento che si vanno preparando grandi successi, è quello a cui il filosofo pone l' occhio con maggiore attenzione, e dove le arti le quali ancor nascondono tutti i loro futuri sviluppamenti, hanno per esso il maggior pregio. I quadri composti ne' tempi che la pittura incominciava a decadere, piacciono assai più agli occhi degl' ignoranti, che quelli fatti innanzi all' epoca della sua maggior gloria. Tuttavia un vero intendente troverà un merito più reale nelle opere del Mantegna e del Perugino, che non in quelle di Zuccheri e degli altri pittori che tenevano il campo allerchè le grandi scuole del secolo decimosesto cominciarono a tralignare ed a cadere in un genere insipido e superficiale. Il punto

dalla perfeziona nelle arti può essere paragonato al fuoco d'uno specchio ustorio; ad un' eguale distanza d' ambe le parti i raggi luminosi occupano il medesimo spazio; ma, prima che si uniscano, tendono a concentrare le loro forze, dove che, dopo essersi incrocicchiati si fanno subito divergenti, che li perdiamo di vista.

Noi abbiamo ancora un particolar motivo di notare con severo giudizio gli sviamenti d' Euripide; ed è che il nostro secolo è infetto della medesima malattie morali ond'era quello in cui il greco poeta s'acquistò, se non altissima stima, almeno un grandissimo favore appresso de' suoi contemporanei. Noi veggiamo una moltitudine d' opere teatrali molto inferiori, in quanto alla forma ed alla sustanza, a quelle d' Euripide, ma che somigliano loro in questo, che ammolliscono gli animi per via di commozioni dolci e tenere in apparenza, ma in realtà corruttrici, e tendono in generale a produrre degl' increduli nel fatto della morale.

Quello ch' io sono per dire in tale proposito, non è interamente nuovo. Se i Moderni hanno più spesso preferito Euripide a' suoi due predecessori, si è che potetta sedurli la corrispondenza de' sentimenti e della maniera di vedere; si è forse altresì che una sentenza d' Aristotile male interpretata li trasse in errore. È agevole il provare che i contemporanei d' Euripide lo giudicarono sovente com'io faccio; questa mischianza di biasimo e di loda trovasi pure indicata nell' Anacarsi, sebbene l' autore si esprima in un modo blandissimo, come quegli che sempre desidera di presentare le opere de' Greci sotto il punto di vista più favorevole.

Sofocle aveva ben riconosciuto questi difetti in Euripide, e alcuna volta li riprese in modo assai mordace, non ostante che la natura sua lo allontanasse certamente da qualunque gelosia d' artista. Di fatto è noto che egli deplorò sinceramente la perdita del suo rivale, e volle che i suoi attori comparissero senza corona nella tragedia che dovevano rappresentare poco tempo dopo la morte di lui. Io non credo che sia possibile d' applicare ad altri se non che ad Euripide l'accusa che Platone intenta a' poeti tragici, dicendo «ch' essi abbandonano gli uomini all' im-« pero delle passioni, e che gli ammolliscono « facendo prorompere gli eroi de' loro dram-« mi in lamenti smoderati.» Questo biasimo sarebbe troppo evidentemente ingiusto, se cader dovesse sopra Eschilo o sopra Sofocle.

Si sa fino a qual segno Aristofane si gittò a presentare Euripide sotto un aspetto ridicolo; ma i suoi motteggi non furono nè sempre ben compresi, nè prezzati secondo il loro valore. Lo stesso Aristotile muove a questo poeta sensatissimi rimproveri, e quando lo chiama il più tragico sopra tutti gli altri, egli non intende per questo che Euripide abbia portata la tragedia al suo maggior grado di perfezione, ma parla del grand' effetto delle sue funeste catastrofi; il che è tanto più evidente, quanto che subito egli aggiugne: «*sebbene talora e' dispone male l' al-« tre parti de' suoi drammi*». Finalmente le chiose antiche sopra questo poeta contengono parecchie osservazioni severe, ma perfettamente giuste, intorno ad alcuni passi isolati; ed è probabile che sieno esse dovute in gran parte a que' dotti d'Alessandro, profondamente versati nella teorica delle belle arti, e fra' quali Aristarco meritò, per la sua grande sagacità, che il suo nome servisse a indicare un eccellente Critico.

Più non troviamo in Euripide l' essenza pura e senza mescolanza della tragedia, e i tratti che la caratterizzano sono già in parte distrutti. Il lettore si ricorda che noi abbiamo fatto consistere questi tratti nell' idea dominante del Destino, nella composizione ideale, e nello spirito del personaggio che si faceva rappresentare dal Coro.

Euripide aveva appreso da' suoi predecessori a fare dell' influenza del Destino la molle principale delle sue tragedie, ed esige, secondo l' uso stabilito, che si abbia gran fede negli oracoli. Nondimeno il Destino non è più nella sua poesia l'anima invisibile di tutta la finzione, l' idea fondamentale del sistema tragico. Noi abbiamo veduto che questa medesima idea poteva essere colta sotto un aspetto più o meno severo, e che nella totalità d' una trilogia la terribile possanza del Fato alcuna volta finiva col mostrarsi sotto i sembianti d' una saggia e benefica Provvidenza; ma Euripide la forzò a discendere dalla regione dell' infinito, e l' inesorabile Destino degenera sovente appresso di lui in un capriccio del caso. Da quel punto la fatalità cessa d' adempiere il gran fine della tragedia, e di far risaltare, mediante un patente contrasto, la libertà morale dell' uomo. Non ci ha che un piccolissimo numero di tragedie d'Euripide, in cui si vagga la Virtù, in conflitto col Fato, vincere o soccombere con gloria; gli eroi delle sue tragedie sono esposti al dolore, ma non lo sopportano volontariamente.

Abbiamo veduto che Sofocle, ad esempio degli artisti imitatori delle forme, subordinava la passione al carattere, ed il carattere alla elevatezza ideale; appresso di Euripide è tutto l'opposto. L'essenziale per esso è il patetico; poi s'occupa della dipintura caratteristica, e, se rimane qualche cosa da fare, egli cerca alle volte di spargere sulla sua favola dignità e grandezza, ma più sovente ancora ingenuità e grazia. Si sa che dove tutti i personaggi della tragedia fossero egualmente perfetti, non potrebbero esistere gli ostacoli necessarj al nodo dell'intreccio; tuttavia Euripide, secondo Aristotile, ha sovente dipinto senza necessità de' caratteri viziosi; tale è per esempio quello di Menelao nell' *Oreste*. La credenza popolaresca aveva consecrato i grandi delitti degli eroi della Favola; ma perchè mai Euripide attribuisce loro, di suo talento, de' piccoli tratti di malvagità e inutili bassezze? Ei non si cura di dare alla schiatta de' Semidei proporzioni soprannaturali; piuttosto s'occuperebbe di riempiere l'intervallo che separa il tempo favoloso da un'epoca più moderna. Egli introduce nel mondo reale le Divinità e gli Eroi, ci rende familiari co' grandi personaggi della Favola, nè punto evita di lasciarceli veder da vicino, in quel genere di trascuratezza che nuoce ad ogni specie di dignità. Ho lodato Sofocle d'aver ritirato i prodigi mitologici alla sfera dell'umanità, ma non posso approvare che Euripide gli abbia fatti entrare nell'angusto circuito dell'imperfezione individuale.

Ecco ciò che Sofocle stesso voleva indicare quando dicea: « Io ho dipinto gli uomini quali dovrebbero essere, e Euripide quai sono. » Egli non pretendeva certamente d'aver presentato modelli perfetti di morale, ma aveva in mira l'elevatezza ideale, o la dignità de' caratteri o de' costumi. Sembra di fatto che Euripide si recasse ad obbligo di dire continuamente a'suoi uditori: « Mirate; questi esseri famosi erano uomini, le loro debolezze erano simili alle vostre, essi operavano pe' motivi medesimi che voi. » Laonde egli toglie volentieri a svelare i difetti e i vizj degli uomini, ed anzi li fa scoprire a loro stessi per via d'ingenue, e volontarie confessioni. Non solo i suoi personaggi mostrano spesso sentimenti volgari, ma giungono perfino a darsene un cotal vanto.

Nelle tragedie d'Euripide, il Coro non è, il più delle volte, che un ornamento esteriore; i suoi canti, che d'altra parte non ispiegano un volo molto alto, e sembrano anzi leggiadri, che veramente inspirati, sono al tutto episodici, nè hanno corrispondenza veruna coll'azione. Ciò fu avvertito da Aristotile quando ei disse: «Debbesi stimare che « il Coro sia uno degli istrioni, e ch' ei sia « una particella del tutto, non come usa « Euripide, ma come usa Sofocle. »

Gli antichi autori comici godevano il privilegio di fare alcuna volta parlare il Coro, in lor proprio nome, agli spettatori, e ciò chiamavasi una *parabasi*. Questa licenza drammatica, siccome verrò mostrando appresso, poteva essere conforme allo spirito dell'antica commedia greca, ma non era ammessa nella tragedia. Nondimanco Euripide, secondo la testimonianza di Giulio Polluce, ne fece uso frequente nelle sue opere, ed anzi si lasciò ire in questo a tanta smemorataggine, che il Coro delle Danaidi, tutto composto di donne, impiega le desinenze praticate pel genere mascolino.

In tal guisa questo poeta annichilò, per così dire, la più intima essenza della tragedia, e nella forma esteriore ne alterò sovente le belle proporzioni. Ei non sa fare all'armonia generale il sagrifizio di alcuni splendidi squarci, i quali pure debbono di gran lunga il loro splendore ad ornamenti estranei, che a vere bellezze poetiche.

Euripide adottò, nell'accompagnamento della musica, tutte le novità che aveva inventate Timoteo, e scelse i modi più confacevoli alla mollezza della sua poesia. Il meccanismo de' suoi versi ha il medesimo carattere; sono essi costrutti liberamente e per poco senza regola; un attento esame scoprirebbe un non so che d'abbandono e di voluttuosa languidezza fino ne' ritmi de' suoi Cori.

Ciò di che Euripide fa continuamente un uso smoderato, sono i partiti di quella seduzione puramente esterna, chiamata da Winckelmann *l' arte di lusingare i sensi*. Egli impiega tutto quello che non ha valor reale pel cuore o per la mente, ma che colpisce, sbalordisce od agita vivamente lo spettatore. Egli cerca l'effetto ad un grado e con mezzi che non si debbano permettere al poeta drammatico. Egli per esempio non si lascia mai fuggir l'occasione di cagionare uno spavento subitaneo e mal fondato ai suoi personaggi. I vecchi si querelano di continuo sulla caducità della vita, e si vedevano anelanti e mal fermi in su' ginocchi montar la salita che dall' orchestra conduceva al tea-

tro, e che delle volte rappresentava l' erta d' una montagna. Questo poeta sagrifica al desiderio di commuovere, non solo il decoro, ma eziandio la concatenazione necessaria al beninsieme d' un dramma. Le sue dipinture dell' infelicità sono forti e penetranti; nondimeno è raro ch' egli voglia eccitar la pietà pe' dolori dell' anima, e soprattutto pe' dolori raffrenati, o coraggiosamente sofferti; ma sì bene per quelli del corpo e vivamente espressi. Gli eroi d' Euripide sono ridotti alla mendicità; patiscono di fame e di miseria; appajono in sulla scena coperti di cenci; e per questo appunto Aristofane con molta giovialità gli dà la baja nella sua commedia degli *Acarnesi*.

Euripide aveva seguìto le scuole de' filosofi (egli era discepolo d' Anassagora e non di Socrate, col quale però aveva alcune relazioni). Egli ha per conseguenza la vanità di far costantemente allusione a tutte le sorte di tesi filosofiche, e ciò senza molta accortezza. La semplice credenza religiosa del popolo sarebbe a lui parsa troppo volgare. Egli s' ingegna, per quanto è possibile, di far riguardare gli Dei sotto un aspetto allegorico, e di spargere così de' dubbj sovra le sue proprie opinioni. Si possono in esso distinguere due esseri; l'uno è il poeta, le cui produzioni erano consecrate ad una solennità religiosa, e che, mettendosi sotto la protezione degli Dei, doveva egli medesimo onorarli; l' altro è il sofista pieno di pretensioni, che lascia trasparire una maniera di pensare filosofica ed obbiezioni di spirito forte di sotto al velo delle maravigliose tradizioni a cui va debitore de' soggetti delle sue tragedie. Si vede pure ch' egli si vuol gratificare i suoi contemporanei, trasportando ne' secoli eroici gli usi popolari più moderni, per poco ch' e' vi si possano accomodare. Tuttochè vada crollando i fondamenti della religione, egli fa di continuo il moralista, e dissemina per tutto massime severe e triti apotegmi, il cui senso non è tampoco sempre giusto. Ad onta di questa gran pompa di morale l' intenzione de' suoi drammi e l' effetto generale ch' essi producono, sono lontani dall' andar esenti da qualunque rimprovero. Esiste a questo proposito un grazioso aneddoto. Nella sua tragedia del *Bellerofonte*, questo eroe, facendo l' elogio della ricchezza, la poneva in cima di tutte le gioje domestiche, e terminava con dire che se Afrodite (detta per soprannome *la dorata*) risplendeva come l' oro, ben meritava in effetto l' amor de' mortali: a cotale sentenza levossi un gran clamore fra i circostanti, e già si mettevano in atto di lapidare l' attore e il poeta, quando Euripide, lanciatosi innanzi sulla scena, gridò: « Aspettate, aspettate so« lamente, vi prego; alla fine ei la pagherà « ben caro. » Nella istessa guisa egli si giustificò degli orribili discorsi e delle bestemmie che faceva dire ad Issione, e promise che non lascerebbe finir la tragedia, che non appiccasse alla ruota quell' empio.

Un simigliante espediente onde compiere quella giustizia teatrale, con cui ci presume di riparere a tutto il male che si è fatto nel corso d' un dramma, è certamente una scusa assai meschina; ma ancora questa scusa non si può sempre allegarla in favore d'Euripide: nelle sue tragedie i malvagi si tolgono le più volte di sotto a tutti i pericoli, le menzogne ed altre cattive azioni sono frequentemente giustificate, soprattutto quando si può attribuirle a buoni motivi. Laonde questo poeta si rese familiari i sofismi delle passioni, per mezzo de' quali si riesce a far comparir bella ogni cosa. Si è più volte citato questo verso d'Euripide, in cui pare che sia stata espressa la restrizione mentale de' casisti.

Giurava il labbro, ma taceva il core.

Si potrebbe dire a buon dritto che questo verso, che si meritò da Aristofane tanti motteggi, può essere giustificato nel luogo dove si trova; ma non cessa per questo che la forma sentenziosa non ne sia biasimevole, come quella che dà luogo a sinistre applicazioni. Cesare ripeteva sovente quest' altro motto del medesimo poeta:

Commetter giova
Un'ingiustizia, quand'è scala al trono;
Ma fuor di queste, essere l' uom dee giusto.

Colui medesimo che citava una tal massima, sentiva abbastanza quanto poteva essere pericolosa.

Gli Antichi rimproveravano già ad Euripide d'aver nelle sue opere manifestato dei principj molto rilassati, quanto all' amore. Ella è cosa da non si poter sopportare, l' udir Ecuba instigare Agamennone a punir Polinnestore, rammentandogli i piaceri ch'egli gustò con Cassandra, da poi che le leggi della guerra l' hanno fatta sua schiava, ed im-

plorare la vendetta dell'uccisione di suo figlio in nome dell'avvilimento della figlia sua. Euripide prese il forsennato amore di Medea e l'amore incestuoso di Fedra per argomenti di due tragedie, in un tempo che questa passione, meno nobilitata che a' dì nostri da sentimenti delicati, non era mai l'oggetto principale della tragedia; e solo per cagione di far comparire la donna sotto un aspetto così odioso, fa' loro il primo rappresentare un personaggio importante sulla scena. Del resto nessuno ignora quant' ei le odiasse: le sue opere sono piene d'epigrammi sulla loro debolezza, nè mai egli cessa di far risaltare la superiorità degli uomini, ai quali senza dubbio molto più gli premeva di piacere, come quelli che formavano la maggior parte del suo uditorio. Si supponga che le sue relazioni domestiche e il complesso de' suoi costumi avessero influito sulla opinione ch'egli si aveva formato delle donne. Comunque si sia, è facile a riconoscere dal modo con cui le dipinge, che vivamente potevano sopra il suo cuore non che le loro attrattive, quell'incanto ancor più nobile che dà loro sovente l'elevatezza dello spirito; ma ch'egli non aveva per esse alcuna stima solida e sentita.

Abbiamo veduto che i Greci accordavano ai poeti il privilegio di trattare con libertà i soggetti della mitologia. Appresso di Euripide questa libertà degenera sovente in licenza. Le favole d'Igino, che tanto si dilungano dalle ordinarie tradizioni, non sono in parte ch' estratti della tragedia di esso. Siccome egli travolge tutte le idee ricevute, così è costretto di dover annunziare con un prologo il modo col quale ha disposto de' personaggi della Favola, e della sorte ch' ei loro destina.

Intorno ai prologhi di questo poeta, Lessing produce nella sua Drammaturgia una opinione molto straordinaria. Bisognava, dic'egli, che Euripide avesse fatto fare de' progressi all'arte drammatica, giacchè si poteva riposare nella forza delle situazioni, senz'aver uopo d'eccitar la curiosità. Ma io non veggo per qual ragione l'interesse eccitato dall'incertezza dell'avvenimento, non abbia ad essere nel numero delle impressioni che deve produrre una finzione drammatica. Si obbietta, è vero, che il piacer fondato sulla curiosità non può essere sentito che una sola volta. Ma è noto abbastanza che, allorquando l'effetto della rappresentazione è così potente com' esser debbe, lo spirito dello spettatore si affissa a ciò che succede in in quel medesimo istante, a segno che ne obblia l'esito, e sente di nuovo tutta l'inquietudine dell'aspettazione. E far ricader l'arte nella sua infanzia l'introdurre un personaggio il quale dica: « Sono il tale; ecco ciò « ch'è avvenuto, ecco ciò che avverrà. » Un simile cominciamento fa ricordare que' nastri sciorinati che uscivano dalla bocca delle figure negli antichi quadri. Ma la grande semplicità dello stile della pittura giustificava quest'uso gotico, laddove i raffinamenti del linguaggio d'Euripide non si possono convenire colle forme men rozze di un' arte già perfezionata.

Così i prologhi, come gli scioglimenti delle tragedie di questo poeta abbondano d'apparizioni di Divinità insignificanti, più volte anco inutili, e tutta la elevatezza sopra i mortali sta nella macchina che le regge per l'aria.

Euripide seguì, ma con molta esagerazione, la maniera de' Tragici più antichi, i quali disponevano il loro soggetto in grandi masse, e separavano l'azione ed il riposo con notabilissimi intervalli. Prima di lui, avevano già altri fatto uso di quella domanda e risposte per versi vicendevoli che, d'ambe le parti lanciati al pari d'altrettante frecce, dànno grande vivacità al dialogo. Ma egli suol prolungare queste conversazioni, tutte composte di arguti motti, in un modo così fuor di misura e così arbitrario, che per lo più se ne potrebbe tôr via la metà. D'altra parte, egli si allarga in discorsi oratorj o patetici, che altro fine non hanno che di far brillare il suo stile. Egli stabilisce delle vere aringhe, dove ci ha e giudice e parti, dove s'adoperano tutti i ripieghi degli avvocati, le loro formole ordinarie, le loro amplificazioni e le loro sottigliezze, i loro sutterfugi. Egli procacciava senz'altro di divertire gli Ateniesi, con mostrar loro l'immagine de' processi, loro favorita occupazione. Laonde Quintiliano raccomanda lo studio d'Euripide a'giovani oratori, dicendo loro (il che è incontrastabile), dovere un cosiffatto studio assai meglio istruirli che quello de' poeti tragici più antichi. Tuttavia questa raccomandazione non è un elogio. L'eloquenza può in vero tornare a proposito in un dramma, allorchè la condizione e gli affetti dei personaggi gli spingono naturalmente a parlare con ordine e con calore; ma se la rettorica viene a soppiantare l'espressione immediata de' moti dell'anima, la poesia è ita.

La dizione d'Euripide, in generale, è troppo dilombata; ci si trovano senza dubbio immagini felicissime, e modi assai vaghi, ma non ha la dignità e l'energia dello stile d'Eschilo, nè la pura grazia di quello di Sofocle. Egli va dietro talvolta, nelle sue espressioni, al bizzarro ed al maraviglioso, e talvolta cade nel comune: il tratto de' personaggi è sovente familiarissimo, e gettano questi il loro coturno per camminare semplicissimamente sul terreno: tanto in questo, quanto nella esagerata dipintura di alcune fattezze di caratteri particolari (come la disdicevole condotta di Ponteo in abito femminile, e la voracità d'Ercole in casa d'Admeto), Euripide appare, per così dire, il foriere della nuova commedia. Egli si trovava una grande inclinazione per questo genere, e di fatto vi si accosta ogni volta che dipigne i costumi de' suoi tempi, simulando di rappresentar quelli de' secoli eroici. Il perchè Menandro riconosce in esso il suo maestro, e se ne professa grandissimo ammiratore. Si ha un frammento d'un'opera di Filemone, in cui questo poeta manifesta per Euripide un entusiasmo così stravagante, che saremmo tentati di avere le sue parole in conto di motteggio: « *S' io fosse sicuro* « *che i morti*, fa egli dire ad un de' suoi per« sonaggi, *avessero ancor sentimento, co*« *me taluni asseriscono, mi andrei subito* « *ad appiccare per vedere Euripide.* » Questa venerazione degli autori comici più moderni forma un contrasto molto notabile coll'opinione d'Aristofane, ch'era suo contemporaneo; ei lo perseguita senza posa e senza pietà, come avesse tolto l'assunto di non lasciare impunito alcuno de' suoi errori contro il gusto e contro la morale.

Benchè Aristofane, in qualità d'autor comico, riguardi sempre i poeti tragici, sotto l'aspetto della parodia, egli non attacca mai Sofocle; e quando afferra il lato pel quale Eschilo può dar cagione di scherzare lo fa in guisa che bene apparisce nondimeno il suo rispetto per esso. Egli non solo non manca mai di contrapporre la grandezza gigantesca del più antico poeta alla frivola affettazione del suo successore; ma con vittoriose ragioni e inesauribile vivacità di spirito fa vedere la sofistica sottigliezza d'Euripide, le sue pretensioni oratorie e filosofiche, la sua morale rilassata, i suoi mezzi materiali di commuovere. La maggior parte de' Critici moderni riguardarono le opere d'Aristofane come un ammasso di buffonerie esagerate e calunniose, e per non aver riconosciuto di molte verità divisate col velo del motteggio, diedero poco peso al giudizio di questo autore.

Tutte queste osservazioni però non ci debbono far dimenticare ch' Euripide apparteneva al più bel secolo della Grecia, e ch'era contemporaneo di parecchi di que' filosofi, di quegli uomini di Stato, di quegli artisti che diedero tanto lustro alla lor patria. S'egli pare inferiore ai suoi predecessori, s' innalza poi messo a confronto d' un gran numero di Moderni. Egli ha una forza particolare nell' espressione della sventura; spicca nel dipignere un'anima inferma, alienata, trasportata dal delirio delle passioni; è ammirabile qualora un soggetto, che esclude qualunque fine più elevato, lo strascina al patetico, e soprattutto allorchè il patetico stesso ricerca la bellezza morale; in quasi tutte le opere sue trovi, non ch' altro, sorprendenti squarci; in somma non ho già preteso di torgli la riputazione d' ingegno straordinario, ma solo ho voluto dire che in Euripide le qualità dell'anima, la severità delle massime morali e la santità delle idee religiose non andavano di pari colle splendide facoltà dello spirito.

Si giudicherà più facilmente del merito respettivo de' poeti che abbiamo alle mani, con paragonare insieme tre opere, fortunatamente ancora da noi possedute, e nelle quali trattarono tutte e tre il medesimo argomento, la punizione di Clitennestra per mezzo d' Oreste.

La scena delle *Coefore* d'Eschilo succede davanti al palagio degli Atridi, e la tomba d'Agamennone è collocata sul teatro. Oreste s'avanza con Pilade, suo fido amico, e le sue parole (le prime delle quali per isventura ci mancano) sono una preghiera a Mercurio ed una invocazione all' ombra di suo padre. Egli si obbliga solennemente alla vendetta, e depone una ciocca di capelli sulla tomba. Vedesi allora uscir dal palagio uno stuolo di donne vestite a bruno; e siccome pare ad Oreste di raffigurar fra esse la germana, si fa indietro con Pilade per osservare ogni cosa in silenzio. Il Coro è composto di Trojane prigioniere le quali annunziano co' loro flebili canti il motivo del sacrificio ch'è loro imposto, e il terribile sogno che gli Dei mandarono a Clitennestra. Esse esprimono i loro tetri presentimenti sull'avvenire e sulla imminente vendetta, e compiangono la sciagura di vivere in una sì vergognosa schiavitù. Elettra domanda loro se credono ch'el-

la debba compier l' ordine della sua rea genitrice, o vero spargere tacitamente le libazioni; in sulla risposta del Coro, ella dirige una preghiera a Mercurio sotterranco ed all'anima di suo padre, scongiurandoli a volgere su di essa un guardo pietoso, a salvare Oreste, ed a permettere ch'egli ritorni armato di vendetta. Intanto che si versano le libazioni, e ch'ella deplora insieme col Coro la morte d' Agamennone, le viene improvvisamente veduta una ciocca di capelli dello stesso colore de' suoi, e s'accorge di alcune pedate, la cui somiglianza colle proprie la colma di meraviglia; sull'istante corre al suo animo l'idea dell'essersi il fratel suo avvicinato alla tomba, e in quella che il suo cuore s'abbandona alla viva commozione eccitata da tale speranza, Oreste si appressa e si fa riconoscere. Egli toglie tutti i dubbi di lei mostrandole una veste tessuta da essa medesima, e da lui fin qui conservata. Il fratello e la sorella danno segno della più tenera gioja. Oreste innalza una preghiera a Giove, racconta in che modo Apollo gl' impose di far vendetta degli uccisori di suo padre, coi mezzi ch' essi medesimi avevano adoperati, cioè a dire coll'astuzia, e aggiugne che il Nume gli aveva minacciata la persecuzione delle Furie, se osava disubbidirgli. S'odono allora i canti d' Elettra e quelli del Coro; ciò sono preghiere all' anima dell' estinto, non che alle Divinità infernali, e l'esposizione di tutti i motivi di vendetta, massime del più potente di tutti, l' orribile uccisione d' Agamennone. Oreste s'informa della visione che potè arrecare Clitennestra a imporre un sagrifizio, e come ascolta ch'ella sognò di porgere il seno ad un serpente che ne suggeva sangue in cambio di latte, grida ch'egli vuol essere questo serpente, e dichiara il suo disegno d'introdursi nella reggia travestito in modo di straniero, e di sorprendere i due complici del misfatto. Ciò detto, s'allontana con Pilade per recare a fine il suo proponimento. Il Coro compiagne la sfrenata audacia de' mortali, soprattutto delle donne nelle loro illegittime passioni, e mostra, secondo i terribili esempi della Favola, come la giustizia degli Dei colpisce quando che sia i delinquenti. Oreste, in abito straniero, ritorna con Pilade e domanda d' essere intromesso nel palagio. In questo mezzo egli s' avviene in Clitennestra ch' esce dal palagio medesimo, e la ragguaglia della morte di suo figlio; Elettra prorompe in finto pianto, e lo straniero è invitato ad entrare. Dopo una breve preghiera del Coro, si vede comparire la nutrice d'Oreste, tutta in lagrime per la morte di esso. Il Coro procura di ridonarle alcuna speranza, e la consiglia d'indurre Egisto, pel quale avea mandato la regina, a venir solo, anziché accompagnato dalle sue guardie. Allorché s'avvicina il momento del pericolo, il Coro chiede a Giove ed a Mercurio di favorire la vendetta. Arriva Egisto, il quale favella col messaggiere inviatogli dagli stranieri. Egli non si può rendere interamente persuaso della morte d' Oreste, e per chiarirsene del tutto s' affretta d' entrar nel palazzo. Appresso una breve preghiera del Coro, s'odono acute grida dal fondo del teatro; s'avanza precipitosamente un servo, e corre verso l'abitazione delle donne, a fine d'avvertir Clitennestra: a tal voce, ella s'accosta, chiede d'una scure per difendersi, ma nel momento che vede suo figlio scagliarsi contro di lei con una spada insanguinata, si smarrisce; ed offre ad Oreste, nel modo più patetico, il suo materno seno. Tutto perturbato, egli si volge a Pilade, il quale lo esorta in brevi note, ma pe' motivi più possenti, a compiere la disegnanta vendetta. Dopo alcune rapide parole d'invettive e di giustificazioni, Oreste incalza sua madre entro il palagio, ove intende immolarla presso il cadavere dell' indegno Egisto. Il Coro, con lugubre canto e solenne, celebra la giusta retribuzione allora allora compiuta; in un tratto s' apre la gran porta in mezzo al teatro, e si veggono i cadaveri dei due colpevoli distesi sopra un letto. Oreste fa sciorinare da un servo l'ampia veste in cui era stato avviluppato suo padre per trucidarlo. Il Coro riconosce le traccie del sangue d'Agamennone, e a tale spettacolo si raddoppiano i suoi lamenti ed il suo sdegno. Oreste, la cui agitazione va sempre più crescendo, e il quale s'accorge di uscir già fuori di sè, si vale de' pochi momenti che gli rimangono per giustificare il suo operato. Egli annunzia che va a domandare a Delfo la purificazione del sangue che ha sparso, e, già inseguito dalle Furie vendicatrici del parricidio, si precipita fuori del teatro. Il Coro, che non ha veduto queste Divinità, fa pensiero che esse non sieno presenti che nell'immaginazione d'Oreste, e termina con triste riflessioni sul fato degli Atridi e sulle sanguinose scene che, dopo l'orribile banchetto di Tieste, si rinnovarono per tre volte nel loro palagio.

L' azione dell' *Elettra* di Sofocle succede ugualmente innanzi al palagio del re di Mi-

cene, ma non si vede la tomba d'Agamennone. Al primo raggio del mattino, Oreste arriva con Pilade, e seguitato da quel medesimo vecchio il quale, salvatolo il giorno dell'uccisione del padre di esso, gli fu da poi costante compagno, ed ora gli è scorta nella sua città natìa. Oreste, ricevute da questo vecchio alcune nuove istruzioni, gli confida l'ordine datogli da Apollo, il modo con cui pensa di seguirlo, e innalza una preghiera agli Dei protettori della sua patria e della casa de' suoi avi. S'odono i gemiti di Elettra dentro dal palazzo. Oreste le si vorrebbe far conoscere, ma il vecchio ne lo mena ad offerire un sagrifizio sul sepolcro d'Agamennone. S'avanza Elettra, la quale sfoga i suoi affanni invocando il cielo, e manifesta il suo impaziente desiderio di vendetta dirigendo i suoi scongiuri alle Divinità infernali. Il Coro, composto di giovani donzelle di Micene, s'appressa per consolarla; il che dà luogo ad un avvicendare di canti e di discorsi, ne' quali Elettra risponde all'esortazioni delle sue compagne abbandonandosi all'espressione del suo dolore. Ella deplora la vergogna della sua oppressione, la perdita delle sue speranze, ormai del tutto spente a motivo dell'indugiar d'Oreste, tante volte e sempre indarno chiamato in suo soccorso, e pare che appena appena ascolti i consigli del Coro il quale cerca di rilevare l'animo di essa. Crisotemi, sua minor sorella, e prediletta da Clitennestra pel suo naturale più dolce, arriva in questo recando in mano sepolcrali proferte da deporre sull'avello di suo padre. Tosto insorge fra le due sorelle un'altercazione circa la differenza de' loro sentimenti. Crisotemi annunzia ad Elettra ch'Egisto, in questo punto assente, ha preso sul conto di lei le più crudeli risoluzioni; al che Elettra non risponde che sfidando l'ira del tiranno. Crisotemi racconta ancora alla sorella che Clitennestra vide in sogno Agamennone, tornato in vita, piantare il suo scettro nel terreno, e quello subito diventare un albero immenso, i cui rami ombreggiavano tutto il paese di Micene; ed aggiugne che Clitennestra, spaventata da cotal sogno, le ha ordinato di portare de' doni all'ombra d'Agamennone. Elettra consiglia Crisotemi di non contaminar la tomba con que' sacrileghi libamenti, ma d'invocare il padre loro per sè medesima, pel resto della famiglia, soprattutto per Oreste; e si le porge il suo cinto e una ciocca de' suoi capelli, quali offerte più degne d'essere deposte sul sepolcro. Crisotemi si parte, promettendole di aderirsi a lei. Il Coro ritrae dal sogno di Clitennestra il sicuro presagio che il giorno della giustizia s'appressa, e attribuisce tutte le sciagure de' discendenti di Pelope al primo delitto del loro avo. In questo mezzo arriva Clitennestra, la quale garrisce la figlia, ma con maggior dolcezza dell'usato, forse per effetto del timore inspiratole dalla sua notturna visione; ma com'ella s'argomenta di giustificare il suo delitto, Elettra non può frenare il suo sdegno, e quindi ne nasce una viva scena, che però non giugne infino alla violenza. Clitennestra s'avvicina poscia all'ara collocata davanti al palagio, per indirizzar le sue preci ad Apolline; domanda al Dio della sanità una lunga vita, e, sommesso, la rovina di suo figlio. Allora s'innoltra il vecchio, ajo d'Oreste, e, fingendosi un messaggero che viene della Focide, annunzia con tutte le particolsrità possibili la morte d'Oreste, avvenuta nei giuochi pitii; anacronismo da poter essere giustificato. Clitennestra, che nel primo momento ha sentito un lieve fremito di materna commozione, a mala pena può nascondere di poi l'insultante sua gioja, e invita il messaggiero a entrare nella reggia. L'infelice Elettra, a sì funesti detti trafitta di dolore, innalza commoventi querele, mentre il Coro si studia invano di confortarla. In mezzo a questa scena di costernazione, accorre la giovine Crisotemi, piena di gioja; ella ha trovato sulla tomba d'Agamennone una ciocca di capelli, libazioni e novelle ghirlande, nè dubita punto che Oreste non sia ritornato. Queste parole non mettono alcuna speranza nel cuore d'Elettra, e pare anzi che rendano più amaro il sentimento della sua infelicità; ella partecipa a sua sorella la certa notizia, pur anzi ricevuta, della morte d'Oreste, e sì la esorta, giacchè non rimane loro più nulla a sperare, d'imitarla nel suo ardire e di concertarsi con lei per ispegnere il tiranno. La timida Crisotemi non vede che follia in cosiffatto divisamento; dopo una gagliarda disputa abbandona la sorella, e il Coro esprime la sua pietà per la derelitta Elettra. Allora entra Oreste con Pilade, e seguitato d'alquanti servi che recano l'urna in cui si suppone sieno rinchiuse le sue proprie ceneri. Elettra gli domanda colle più vive istanze le ceneri di suo fratello, e Oreste intenerito non si può più frenare. Dopo alcune parole preparatorie, egli si fa conoscere alla germana, mostrandole l'anello del loro padre,

qual pegno di sua sincerità. Essi esprimono ne' loro canti i trasporti della scambievole gioja, quand' ecco sopraggiugne il vecchio a separarli, rimproverando la loro imprudenza. Elettra riconosce in esso il fido servo a cui ella medesima un dì commise l'infanzia del germano, e gli esprime la sua gratitudine. In sui consigli del vecchio, Oreste e Pilade entrano tosto nel palagio per sorprendere Clitennestra avanti ch' Egisto ritorni. Elettra gli accompagna, indirizzando i suoi voti ad Apolline. Il canto del Coro annunzia il momento della retribuzione. S'odono dentro dal palagio le grida di Clitennestra atterrita, poscia le sue preghiere al figlio, e finalmente i suoi gemiti quando riceve il colpo mortale. Elettra, di fuori, aizza il fratel suo alla vendetta; questi ritorna subitamente colle mani grondanti di sangue; ma il Coro lo eccita, vedendo da lungi arrivare Egisto, a ritrarsi tosto entro la reggia per assalire il tiranno nel momento ch' egli varchi la soglia. Egisto s'informa delle circostanze della morte d'Oreste, e s'immagina, sopra gli ambigui discorsi d' Elettra, che il corpo di lui sia stato portato nell' interno degli appartamenti. Egli ordina che s'aprano le porte del palagio, affinchè il popolo, che mal sopportava il suo giogo, perda ogni speranza di vedere un giorno regnare il figlio d'Agamennone. Il fondo della scena, che tosto si schiude, lascia vedere un cadavere steso sopra un letto, e coperto. Oreste, ritto accanto di esso, invita Egisto a levare il velo; il tiranno, inorridito all' impreveduto aspetto del sanguinoso cadavere di Clitennestra, comprende qual sorte gli si prepara: parlar vorrebbe; ma Elettra vi si oppone, e Oreste lo sforza a entrar nella reggia, poichè gli vuol tôrro la vita nel luogo medesimo che il traditore tolta l'aveva a suo padre.

Il luogo della scena, nell' *Elettra* d' Euripide, non è a Micene, ma sui confini del territorio d' Argo in mezzo alla campagna, e davanti ad una misera e solitaria capanna. Vedesi uscir di questa capanna il vecchio contadino che vi soggiorna. Egli si fa a narrare agli spettatori ciò che succede nella casa del Re; è questo una specie di prologo, in cui il poeta ricorda la tradizione ricevuta, e v'aggiugne il racconto degli avvenimenti su cui egli stabilisce la sua tragedia. Si ritrae dunque da questo contadino, che Elettra fu trattata nel modo più indegno, e che in luogo d' essere stata maritata convenientemente, com' era debito, fu sforzata a prendere uno sposo a lei inferiore di condizione, e che questo sposo è egli medesimo. I motivi di questo procedere verso Elettra, com' esso gli espone, sono singolarissimi. Egli però accerta d' avere in troppo rispetto questa principessa e tenerla qual moglie, e fa intendere ch' essi vivono insieme uniti da vincoli fraterni. Ancor non è spuntato il giorno, quando si vede arrivare Elettra. Ella porta sopra il suo capo, tonduto a modo delle schiave, una brocca per ire ad attignere dell' acqua. Il marito la scongiura di non si logorare in fatiche per essa così nuove; ma Elettra risponde che niente ne la terrà d' adempiere i doveri di buona massaia, ed ambedue si partono, l' uno pe' campi, e l' altra per le domestiche faccende. Allora s' avanza Oreste insieme con Pilade, al quale confida d' aver già fatto un sagrificio sulla tomba di suo padre, ma che non si assecura di metter piede nella città senz' aver prima cercato di scoprir l' abitazione di sua sorella, di cui sa il matrimonio, perocchè vuole per essa chiarirsi dello stato delle cose. Egli vede da lungi venire Elettra colla sua brocca sul capo, e si ritira in fretta verso il fondo del teatro. Elettra intuona un mesto canto sul proprio destino e su quello del genitore. In questo mentre arriva il Coro, composto di contadinelle, e la esorta ad intervenire alla festa di Giunone. Elettra si schermisce con mostrare le sue lacere vesti, e non si reca nè pure alle preghiere delle tenere forosette che s'offrono di prestarle degli abiti da festa. Ella acorge allora Oreste e Pilade nascosti in un canto, e, poichè li prende per ladri, si vuol rifuggire in casa. Oreste si sforza di ritenerla, e quindi ella suppone ch' ei voglia ucciderla. Quando finalmente gli è riuscito di tranquillarla, le annunzia che il fratello, da essa lagrimato, è ancor vivo, e s' informa dello stato di lei; il che serve ad eccitare nell' animo dello spettatore tutte le idee che lo debbono occupare. Oreste non si dà a conoscere ad Elettra, ma si obbliga di eseguir le commissioni ch' ella dar gli voglia pel germano. Le villanelle, la cui curiosità è solleticata da una tale conversazione, si dimostrano vaghe di sapere ciò che succede a Micene: Elettra dipigne loro la sua propria miseria, non meno che il superbo lusso e il lieto vivere di sua madre e d' Egisto, che insultano all' ombra ed alle ceneri d' Agamennone. Il contadino ritorna dal lavoro, e trova molto disdicevole che sua moglie s'intrattenga familiarmente con giovani stranie-

ri; ma, udendo ch' essi arrecano notizie di Oreste, gl' invita ad entrare nella sua capanna. Oreste, all' aspetto di questo virtuoso uomo, fa delle riflessioni sul merito che sovente s' asconde sotto i cenci dell' indigenza e nelle più oscure condizioni. Elettra riprende suo marito d' avere invitato degli ospiti, poichè egli sa non ci aver nulla da offerir loro; egli risponde che i due forestieri si contenteranno di quel poco ch' ella saprà loro allestire, e che scarse provvigioni possono nondimeno bastare ai pasti d' una giornata. Tuttavia Elettra, confusa della sua povertà, lo manda ne' dintorni pel vecchio ajo che preservò i giorni d' Oreste, a fine d' indurlo ad arrecar loro qualche cosa ch' ella osi presentare agli ospiti. Il contadino si mette in via, pronunziando alcune sentenze sulla ricchezza e sulla moderazione. Il Coro intuona lunghi canti sull' andata de' Greci all'assedio di Troja, descrive tutti gli ornamenti dello scudo che Tetide aveva dato a suo figlio Achille, e finalmente fa de' voti perchè Clitennestra paghi il fio del suo delitto.

Il vecchio ajo, il quale ascende a grande stento infino alla capanna, arreca ad Elettra un agnello, de' caci, ed un otre colmo di vino. Egli si pone tosto a piangere, e non manca di asciugarsi gli occhi co' suoi laceri abiti. In risposta alle domande che gli fa Elettra egli dice che furono trovate sulla tomba d' Agamennone le tracce d' un recente sagrificio, non che una giocca di capelli, e che da ciò inferisce che Oreste v' abbia recato tali offerte. Segue un lungo dialogo fra Elettra e il vecchio, il quale squarcio non ha altro fine che di beffarsi de' mezzi onde si vale Eschilo a condurre la ricognizione tra il fratello e la sorella. Tuttavia questi mezzi non hanno niente d' assurdo, e d' altra parte lo spirito non si ferma sopra questo genere di inverisimiglianza; ma la cosa più contraria al vero spirito della poesia, la più distruttiva di qualunque drammatico interesse, è di rimuovere il pensiero dall' oggetto che lo occupa, per forzarlo a rivolgersi sulla maniera con cui fu esso presentato ad un altro.

Gli ospiti d' Elettra escono dalla casa; e il vecchio considerato attentamente Oreste, lo riconosce e il fa riconoscere a sua sorella per via d' una cicatrice al sopracciglio, lasciatagli da una caduta; perocchè è questa la maravigliosa invenzione ch' Euripide sostituisce a quella d' Eschilo! Il fratello o la sorella si abbracciano, e s' abbandonano all' espressione della lor gioja durante il canto del Coro; appresso deliberano a lungo insieme col vecchio sul modo d' eseguire il loro disegno. E' sanno ch' Egisto è andato in villa per offerire un sagrifizio alle Ninfe. Oreste piglia il partito di condurvisi esso pure, a fine d' essere invitato al solito banchetto, e d' assalire Egisto all' impensata: e siccome il timore de' discorsi popolareschi ha ritenuta Clitennestra in Micene, così Elettra concepisce la ributtante idea di fingersi tenera di parto, e d' indurre per tal guisa sua madre a venirla a trovare. Essi invocano insieme gli Dei e l' ombra del genitore. Elettra dichiara che s' ucciderà ove l' impresa torni fallita e che avrà cura di tener pronta una spada a tale effetto. Il vecchio parte con animo di guidare Oreste verso Egisto, e di condursi poscia da Clitennestra. Il Coro canta la famosa istoria del montone dal vello d'oro, racconta in che modo Tieste, col soccorso dell' infida sposa d' Atreo, gli rapì questo montone, come Atreo si vendicò di suo fratello con fargli mangiare i proprj figli, e come il Sole inorridito s' arretrò alla vista di quell' orrendo banchetto; la qual cosa, aggiunge il Coro con somma filosofia, sembra non pertanto molto dubbiosa. S' ode di lontano uno strepito e de' gemiti; Elettra crede che suo fratello sia dovuto succumbere, e non vuole sopravvivergli; ma fortunatamente arriva un messo il quale annunzia la morte d' Egisto, non senza mischiare alcune facezie al suo racconto. Mentre il Coro scioglie un canto di trionfo, Elettra prepara una ghirlanda per coronare suo fratello, che tosto ritorna colla testa del suo nimico in mano. Elettra si volge co' suoi detti alla testa d' Egisto, e le rimprovera le sue follie o i suoi misfatti; fra l' altre cose le dice che sempre mal ne incoglie a chi sposa una persona colla quale si visse in commercio illegittimo; e che non è conveniente che un marito abbandoni alla moglie il governo della casa. Intanto ch' ella parla in cotal guisa, si vede da lungi avanzarsi il corteggio di Clitennestra; Oreste si sente combattuta la coscienza sul conto del progetto ch' ei sta meditando, e gli nascono de' dubbi circa l' autorità dell' oracolo; ma sua sorella lo rincora, e sì lo fa entrare nella capanna. La regina, circondata di schiave trojane, arriva sopra un pomposo carro, coperto di magnifici tappeti; Elettra le vuole dar mano a discendere, ma Clitennestra non lo permette. Ella s'ingegna di giustificare l' uccisione di Agamennone sotto il colore d' una giusta e-

spiazione del sagrifizio d'Ifigenia, e invita sua figlia a risponderle liberamente. Ciò tende verisimilmente a dar cagione ad una sottil disputa, nella quale, fra i rimproveri ch'Elettra fa a sua madre, le dice ch'ella s'è troppo consigliata collo specchio, e che troppo ha studiato il suo abbigliamento durante l'assenza del marito. Clitennestra, a cui sua figlia confessa che già l'avrebbe punita se fosse stato possibile, dà segno di grande moderazione, ed entra nella capanna per farvi un sagrifizio. Elettra le tiene dietro con insultanti parole, e il Coro canta la vendetta. S' odono delle grida dentro dalla capanna; il fratello e la sorella ritornano sulla scena luridi di sangue, e, già in preda a' rimorsi ed alla disperazione accrescono l'orrore che gl' investe ricordando i lamentosi accenti e i supplichevoli gesti della genitrice. Oreste si vuol dare alla fuga; Elettra domanda a sè stessa chi mai vorrà ora toglierla in moglie? All'improvviso compariscono nell'aria i Dioscuri, loro zii, i quali dànno biasimo ed Apollo d'aver pronunziato un oracolo sanguinario, e impongono ad Oreste di farsi giudicare dall' Areopago, affinch' egli scampi dalla persecuzione delle Furie. Essi acconciano quindi un matrimonio fra Pilade ed Elettra, ordinando loro di menarne con essi nella Focide il contadino che aveva da prima sposato Elettra, ed alla cui fortuna provveggono liberalmente. Dopo replicati lamenti, il fratello e la sorella si dànno un eterno addio, e termina il dramma.

È facile osservare che Eschilo prese il suo soggetto sotto l'aspetto più terribile, e che lo trasportò nel dominio delle nere Divinità ove gli piace di collocare le sue finzioni. La tomba d' Agamennone è il punto di contatto tra l' inferno e la terra, donde esce il grido della vendetta; e un' ombra non ancora placata e l' anima della tragedia. Ci si trovano senza dubbio alcune imperfezioni esteriori, facili a notare, come sarebbe la sospensione del corso del dramma, e la frequente ripetizione delle preghiere indirizzate agl' Iddii; ma questi medesimi difetti dipendono dal profondissimo sentimento che ha il poeta del genere d' impressione ch'ei deve produrre: imperciocchè questo momento di riposo, avanti ad un' azione così terribile, somiglia alla tetra calma che precede ad una tempesta o ad un tremuoto; e le numerose invocazioni alle Divinità del cielo e dell' averno dànno pure l' idea d' un avvenimento prodigioso e inaudito fra gli uomini, al quale le forze e i motivi terrestri non sono proporzionati. Nel momento della morte di Clitennestra, e nelle strazianti parole che il poeta le fa proferire, egli giunse, senza cercar di coprire il delitto, fino agli ultimi limiti di ciò che puossi accordare alla commozione dell' animo. Il misfatto che debb' essere punito, e cui la tomba tiene di continuo presente allo spirito, sembra che ancor più ne si avvicini, allorchè alla fine vediamo spiegare il velo entro cui fu Agamennone trucidato. Pare allora che l' attentato si rinnovelli, per così dire, sotto gli occhi dello spettatore, dopo la vendetta che n' è stata fatta. La fuga d'Oreste non debb' essere attribuita nè ad un vile pentimento, nè alla debolezza del suo spirito; essa non è che l'inevitabile tributo ch'egli dee pagare alla natura oltraggiata.

Io non farò che poche osservazioni generali sulla mirabile disposizione della tregedia di Sofocle, con qual arte e con qual nobiltà prepara egli quella solenne processione di donne verso la tomba, con cui Eschilo comincia la sua tragedia! Qual bellezza universale di colorito poetico, e particolarmente nel racconto della corsa de' carri! Come sono maneggiati gli sfoghi della tenerezza nel personaggio d'Elettra! Ella non muove da prima che lamenti espressi in modo indeterminato, e di poi si abbandona alla speranza che le inspira il sonno di Clitennestra; ella rimane ancor padrona di sè stessa quando ascolta la notizia della morte di suo fratello; il suo dolore prende un carattere più violento allorchè Crisotemi le vorrebbe far participare la sua gioja; e la disperazione non l'assale, se non che alla vista dell' urna cineraria d' Oreste. Il suo carattere eroico e superiore al suo sesso risalta ancor da vantaggio pel contrasto ch' ella presenta colla timida Crisotemi. Sofocle ha diretto l'interesse principale sopra Elettra, e con questo ha saputo presentare la sua favola sotto nuovo aspetto; egli offre a' nostri sguardi, in questo fratello e in questa sorella, una coppia degna d'ammirazione, allorchè dà alla donna gli affetti più fedeli, una fermezza irremovibile, tutto l' eroismo della pazienza; ed all' uomo il generoso ardore d' un giovane eroe. Il vecchio oppone loro la riflessione e l' esperienza. Ambedue i poeti hanno appena fatto parlar Pilade, e si può vedere da questo esempio a qual segno le antiche arti sdegnavano qualunque inutile ornamento.

Ma ciò che soprattutto caratterizza la tragedia di Sofocle, è quella celeste serenità,

quel ricreante soffio di vita e di gioventù che si spande fin sopra gli oggetti più terribili. Apollo, il Dio della luce, guida Oreste, e par che stenda la sua influenza sopra tutta questa poesia. Il dì nascente, che illumina il principio della tragedia, già consuona allo spirito ond'essa è animata. La tomba e il regno delle ombre non si scorgono che in lontananza. Gli affetti che inspira in Eschilo, la memoria dell'estinto, sono eccitati in Sofocle da Elettra viva, da Elettra dotata ad un grado medesimo della facoltà d'amare e d'odiare. Si può scorgere il disegno d'evitar tutti i tetri presentimenti infin dal primo discorso d'Oreste, quand'egli dice non si curar punto della superstizione che fa temere d'esser creduto morto, mentre pur sente in sè stesso tutto il vigore delle forze e della vita. Quindi egli non dà segno, nè prima nè dopo il fatto, di moti d'incertezza o di rimorsi. Tutto ciò che s'appartiene a questo genere di perturbazioni, è qui più rigorosamente allontanato che in Eschilo. Un colpo di scena veramente terribile è l'istante che Egisto scuopre il cadavere di Clitennestra; ci ha pure un non so che di singolarmente energico a lasciare il tiranno in atto d'aspettar la sua morte allorchè termina la tragedia; e tutto questo scioglimento incute forse più terrore, che quello d'Eschilo. La differenza del genio dei due poeti apparisce distintamente nella diversità delle notturne visioni che svelano a Clitennestra la sorte cui ella è destinata. Ambedue le immagini sono egualmente giuste, significanti, profetiche; quella d'Eschilo è forse più grande, ma riempie i sensi d'orrore, laddove la maestosa bellezza di quella di Sofocle tempera lo spavento che inspira.

La tragedia d'Euripido offre il più bizzarro esempio d'un genere di fantasticheria che non ha nulla di poetico. Non sarebbe assunto da venirne così di leggieri a capo, il voler notare tutte le sconvenienze e le contraddizioni che vi si trovano. Perchè mai Oreste si prende giuoco sì lungamente di sua sorella, senza che se le dia a conoscere? Perchè mai non si sa più nulla sul conto del contadino, da che è comparso l'ajo d'Oreste? Euripido, senza dubbio, volle primamente vestire di novità il suo soggetto, e poscia trovò poco verisimile di far morire, per mano d'Oreste, il re e la sua sposa nel mezzo di Micene. Ma per evitare una lieve inverisimiglanza, s'avviluppò in avvenimenti molto più inesplicabili. Ciò che può essere di tragico nel suo lavoro, non gli si pertiene; ei lo trovò nella Favola o appresso de' suoi predecessori; quello che vi pose di suo, non conviene per alcun patto alla tragedia; ei condusse il suo soggetto alla guisa de' *drammi di famiglia*, quali si concepiscono oggidì. Gli effetti ch'esso vuol produrre mediante l'indigenza di Elettra, sono così meschini che è una passione; e tutta questa pompa di miseria tradisce nel fine la sua eterna pretensione di commuovere. L'azione è preparata con una sorte d'insensata leggerezza, e nulla vi emana d'un sentimento profondo. È un tormento inutile per lo spettatore il sentire Egisto esprimere la sua benefica ospitalità verso Oreste, e il veder Clitennestra dar segno della pietà che le inspira sua figlia. Tutti i motivi dell'azione vengono indeboliti dal timido pentimento che la conseguita: pentimento che non è un effetto morale, ma una semplice commozione de' sensi. Nulla dirò delle bestemmie contra l'oracolo, se non ch'esse distruggono tutta la tragedia, e che non più si vede perchè Euripide l'abbia composta. Le nozze che gli zii d'Elettra le procurano alla fine, e la ricompensa pecuniaria ch'essi dànno al suo primo consorte, sono un vero scioglimento di commedia, per certo assai inferiore all'interposizione di Castore e di Polluce.

Deggio però confessare, per non commettere un'ingiustizia, che la tragedia d'*Elettra* è forse la peggiore di tutte quelle d'Euripide (1). Sarebbe mai il desiderio di comparire originale, che lo potè far traviare a questo segno? Certamente era per lui duro a dover sostenere il paragone de' suoi predecessori; ma chi mai lo costringeva a lottar contro di essi, e soprattutto a comporre un'*Elettra?*

Io non parlerò, se non come per passo, delle altre tragedie d'Euripide, le quali son

(1) Perchè dunque scegliere appunto questa tragedia per mettere Euripide a confronto degli altri due poeti? A mostrare il merito respettivo di questi sommi Tragici, non era certamente necessario l'esaminarli in uno stesso soggetto trattato da tutti e tre: questo criterio è fallacissimo. Sofocle tanto superiore ad Euripide nell'*Elettra*, quanto mai non perde egli di tale superiorità dove si paragoni, per esempio, l'effetto generale delle sue *Trachinie* con quello dell'*Alceste* o dell'*Ippolito* del suo rivale? Di più, ci ha parecchi Critici i quali dubitano fortemente che l'*Elettra* sia lavoro d'Euripide, e non senza ragione la giudicano parto di qualche poeta molto a lui posteriore.

troppo numerose a poterle qui per filo analizzare.

Non ce n'ha veruna per avventura, la qual meriti tant' elogi quanto quella d' *Alceste*, spezialmente per rispetto a' sentimenti di morale che vi sono con grande vaghezza espressi. La parlata d'Alceste, nel momento ch'ella si risolve di morire, e quella ov' ella dà l'ultimo addio al marito ed a' suoi figli, sono squarci d'una bellezza che incanta. Debbesi ancora lodar molto il poeta del savio accorgimento con cui impone silenzio ad Alceste, quando, ritornata dall'averno, par ch'ella tema di rimuovere la misteriosa cortina che toglie a' viventi la vista del soggiorno degli estinti. Bisogna però convenire che facendo palesare al re Admeto ed a suo padre un così grande amore della vita, gli ha ben sagrificati. Ercole stesso, nel principio, si mostra fermo sino alla rozzezza, ed è più tardi soltanto che il suo personaggio diventa nobile e degno di esso. Alla fine egli dà nel piacevole, quando riconduce al re Admeto la propria di lui moglie velata, presentandogliela come una nuova sposa.

L'*Ifigenia in Aulide* era un soggetto al tutto corrispondente alle forze ed alle inclinazioni d'Euripide, poichè si tratta d'eccitare una dolce commozione in favor dell'innocenza e della tenera gioventù dell'eroina. Nondimeno l'*Ifigenia* è lontana dal poter essere pareggiata coll' *Antigone*. Aristotile notò che il carattere di lei non era sostenuto. « Ifige« nia supplichevole e lagrimosa da prima, « egli dice, non apparisce la medesima in ul« timo. »

L'espressione del candore e della santità sacerdotale, congiunte in un fanciullo, fanno della tragedia di *Jone* un vaghissimo componimento. Vero è nondimeno che nel corso dell' intreccio vi ha di molte inverisimiglianze, mezzi sforzati e ripetizioni; la menzogna con cui gli Dei e gli uomini si uniscono per ingannare Xuto, è uno scioglimento che non può lasciare una soddisfacente impressione.

Con giusto titolo si sono universalmente vantati i personaggi di Fedra e Medea come una dipiutura energica del delirio delle passioni nell' anima d' una donna. L' *Ippolito* d' Euripide, dove si vede comparir Fedra, riceve grande splendore dalla sublime generosità dell'eroe del dramma, e debbesi estremamente lodare il poeta d'aver saputo riguardarsi dall'offendere il decoro, ed anche, fino ad un certo segno, i principj della morale, in un soggetto così delicato. Forse questo merito debb'essere non tanto ascritto ad Euripide, quanto al puro e severo gusto dei suoi contemporanei, perocchè lo Scoliaste ci avvisa che la tragedia d'*Ippolito* che noi possediamo, è un secondo lavoro del poeta, in cui egli corresse diligentemente tutto ciò che poteva essere di riprovevole e da spiacere nel primo (*).

Il modo con cui principia la *Medea*, è ammirabile. Nulla può annunziare la disperata condizione di questa infelice, in una maniera da lacerar l' anima tanto vivamente, quanto le parlate della sua nutrice e dell' ajo de' suoi figli, come pure i suoi proprj gemiti dietro alla scena. Vero è nondimeno che sì tosto com'ella medesima si fa veder sul teatro, il poeta raffredda il nostro interesse colle riflessioni generali e assai comuni che gli piace di farle esprimere. Ella perde tutta la sua veneranda grandezza nella scena con Egeo, in cui cerca di procacciarsi un asilo in Atene, e sembra quasi che si faccia sicura d' un nuovo legame allorchè si sarà vendicata di Giasone. Ella non è più quell' audace maga che ha sottomesso le forze della natura all'impero delle sue passioni, e che va errando di terra in terra, qual meteora devastatrice. Non è più quella Medea, che abbandonata dall'universo intero, è ancora da tanto di bastare a sè stessa. Il solo desiderio di lusingare gli Ateniesi potè indurre Euripide a far entrare nella sua tragedia la fredda circostanza del progetto di Medea. In oltre egli ha dato i più vivi colori alla dipintura d'una possente incantatrice e della più debole delle donne accozzati insieme nella medesima persona. Gli accessi di tenerezza materna che la sorprendono nel mentre ch'ella s'apparecchia al suo misfatto, producono una impressione terribile; ma ella annunzia troppo presto e con soverchia precisione il suo disegno, dove che si avrebbe dovuto scorgerlo solamente di lontano, come una tenebrosa visione, effetto di un funesto traviamento di spirito. Quand'ella consuma il delitto, doveva la sua vendetta essere già soddisfatta dalla morte ignominiosa di Creusa e del padre di lei; e il nuovo motivo ch' essa

(*) Brunck, letterato non meno dotto che ingegnoso, sostiene che Seneca, di cui Racine segoitò le tracce, avea tolto a modello della sua tragedia il primo *Ippolito* d' Euripide che era detto per soprannome *il velato*; ma egli non allega testimonianza veruna che possa convalidare una tale asserzione.

allega, non regge a martello. Ella dice che vuol prevenire Giasone, il quale avrebbe ugualmente dato morte a' suoi figli; ma poi ch'ella se li toglie seco nell' aria estinti, ne gli avrebbe potuto altresì menar vivi. Lo stato di furente demenza in che la gettano i rimorsi del suo primo delitto, può meglio giustificare il poeta.

La dipintura sovente ripetuta delle pubbliche sciagure, quella della caduta delle famiglie e degli stati più floridi nell'abisso della miseria, potè meritare ad Euripide il titolo che gli dà Aristotile, del più tragico de' poeti. Avvenimenti di questa fatta sono quelli di cui si compone la tragedia delle *Trojane*. La fine di questo dramma è d'un effetto prodigioso. Le donne, tratte a sorte come schiave, s' avviano verso le navi, lasciando dietro di sè la città di Troja, che dirocca in mezzo alle fiamme;e questa catastrofe è d'una grandezza sorprendente e terribile: ma d'altra parte non si può concepire un dramma in cui sia manco d' azione. Noi vediamo una serie di situazioni e di casi che tutti, per dir vero, provengono dalla rovina di Troja, ma che non tendono a un medesimo fine. L'accumulamento di dolori irrimediabili, a cui non si vede opporre alcuna resistenza, a lungo andare ne stanca,e riesce ad esaurire la pietà. Più si combatte per allontanare una disgrazia, più forte è l'impressione che produce quand'ella sopravviene; ma quando gli animi si sottomettono così di leggieri, come qui, alla morte d'Astianatte, a cui Taltibio non tenta nè pure di procurare uno scampo, anche lo spettatore dal canto suo si rassegna. Ne' continui sforzi che si fanno in questa tragedia per eccitare la nostra compassione, il patetico non è maneggiato, con arte, e prende quella tinta lamentevole e monotona ch'esso ha delle volte nell'opere d'Euripide. Il pianto d'Andromaca sopra suo figlio ancor vivo ben più ti lacera l'anima, che quello d'Ecuba sopra il figlio suo estinto; il che prova fino a qual punto l'espressione del timore assai più commove, che quella d' un dolore privo di speranza. Egli è però vero che il vedere il cadavere di quel fanciullo, presentato sullo scudo d'Ettore, ravviva l'interesse per gli affanni d'Ecuba. In generale, questo poeta s'affida molto nell'effetto degli oggetti ch'egli offre allo sguardo. E però egli mette in opposizione il lusso dell'abbigliamento d' Elena colla miseria delle schiave trojane, e fa arrivare Andromaca sopra un carro colmo di bottino; nè io dubito eziandio che alla fine della tragedia tutta la decorazione non rappresentasse un incendio. Il lungo e stentato interrogatorio d'Elena raffredda d' altra parte con una vana disputa qualunque emozione, e non riesce a nulla, poichè, ad onta dell' accusa d' Ecuba, Menelao sta fermo nella sua prima risoluzione. Nondimeno la giustificazione di questa famosa bella può altresì dilettare come l'elogio pieno di sottigliezze che ne fa Isocrate.

Euripide non si contentò di presentarci Ecuba in atto di far pompa, durante tutta una tragedia, del suo dolore: egli prese ancora questa sventurata regina per l' oggetto principale d'un'altra tragedia,cui diede il nome di essa, e nella quale ella apparisce sotto l'aspetto dell' infelicità personificata. Questa tragedia contiene due azioni; il sagrificio di Polissena, e la vendetta fatta sopra Polinnestore per cagione della strage di Polidoro. Queste due azioni non hanno niente di comune l'una coll'altra, se non che si riferiscono entrambe ad Ecuba. Si trovano, nella prima parte, notabili bellezze del genere che sempre ben riesce ad Euripide; ciò sono immagini della tenera gioventù, dell'innocenza, e del volontario sagrifizio di sè stesso ad una morte violenta e immatura. Ci si vede pure il trionfo della barbara superstizione, un sagricio umano; ma, non che il poeta abbia cercato di renderne tetro il quadro, diede sì alla vittima, come agli altri personaggi, quella tranquillità, quella serenità d' anima particolare a' Greci, che fece loro così di corto abolir gli usi sanguinarj delle religioni più antiche. Con tutto ciò, la seconda metà della tragedia perturba questa dolce commozione in un modo penosissimo, mediante la dipintura dello scaltrito e vendicativo carattere d'Ecuba, della stolida avarizia di Polinnestore, e della meschina politica d' Agamennone, il quale, non osando fare da sè luminosa vendetta del Re di Tracia, lo dà in preda alle schiave trojane. Vedesi pure con dispiacere la vecchia Ecuba oppressa dal dolore, conservar tuttavia tanta fermezza per la vendetta e tanta loquacità per l' accusa, quanta ne mostra ne' suoi amari scherni contro Elena e nelle sue lagnanze contro Polinnestore.

L'*Ercole furioso* ne porge un secondo esempio di due azioni al tutto separate nella medesima tragedia; l'una rappresenta la famiglia di questo eroe oppressa durante la sua assenza, e liberata dal suo ritorno; l'altra dipigne il pentimento d' Ercole dopo il

subitaneo accesso di frenesia che gli fece immolare la moglie ed i figli. Queste due azioni, succedenti l'una all'altra, non vanno necessariamente connesse.

Le *Fenicie* sono piene di casi tragici. Il figlio di Creonte si precipita dall' alto delle mura di Tebe per liberare la città. Eteocle e Polinice si uccidono reciprocamente. Giocasta ammazza sè stessa sui i cadaveri de' proprj figli. Gli Argivi che marciavano contra Tebe, succumbono nella pugna. Polinice rimane insepolto; e finalmente Edipo e Antigone sono relegati in esilio.

Lo scoliaste, facendo questa enumerazione, nota il modo totalmente arbitrario con che il poeta condusse il suo intreccio. « Questa tragedia, dic'egli, appar bella sulla scena per ciò appunto che ci si trovano molti episodi. Antigone che sta spettatrice dall'alto delle mura, non appartiene all'azione. Polinice arriva nella città sotto la guarentigia d'una tregua, senza che nulla ne risulti; e il lungo lamento che canta Edipo esiliato, è ancora esso una giunta superflua. » Questo giudizio è severo, ma coglie nel segno.

Quello che il medesimo pronunzia sopra l'*Oreste*, non è più mite. « Questa tragedia, dic'egli, è del numero di quelle che fanno grand'effetto sul teatro, ma i caratteri di cui sono viziosi, poichè, tranne quello di Pilade, gli altri non valgono nulla. Lo scioglimento, aggiugne egli ancora, sarebbe meglio adattato ad una commedia. »

Quest'ultimo dramma incomincia per verità in un modo sorprendente. Vedesi Oreste, dopo l'uccisione di sua madre, sdrajato sopra un letto, ov'è oppresso da mortali angosce e dall'accesso d'un incessante delirio. Elettra, assisa a' suoi piedi, trema, del pari che le donne formanti il Coro all'idea del momento ch'egli si sveglierà. Questo primo quadro è d' un grand' effetto; ma poscia tutto prende cattiva piega, e la tragedia termina coi colpi di scena più forzati.

Ci ha ancora un altro componimento d'Euripide, l' *Ifigenia in Tauride*, che dipinge la continuazione del destino d' Oreste. Essa offre minor copia d' irregolarità e d' inutili incidenze; ma in cambio, essa è mediocre dall'un capo all'altro, così rispetto ai caratteri, come rispetto alle passioni. La ricognizione del fratello e della sorella non produce che una commozione passeggiera. Si può mai avere simpatia con quella Ifigenia medesima che, sendo stata condotta qual vittima tremebonda innanzi all'ara, consacra poscia il fratel suo all'egual sorte? La fuga d' Oreste e d' Ifigenia non ispira parimente grande interesse, ed ambedue s'involano per mezzo d'una astuzia da cui Toante si lascia troppo facilmente ingannare. Dopo soltanto che il fratello e la sorella si sono trafugati, cerca il tiranno d' opporsi al loro disegno; ma è tosto costretto a tacere dalla solita apparizione d'una Deità. Euripide s'abusò talmente di questo genere di colpi teatrali, che, fra le sue diciotto tragedie, nove hanno un simile scioglimento.

Vedesi per la quarta volta comparire Oreste nell' *Andromaca*. Lo scoliaste, i cui giudizj, secondo tutte le apparenze, sono tratti dai Critici più qualificati dell' Antichità, dà questo componimento per una tragedia di second'ordine, nella quale non si possono ammirare che pochi squarci disgiunti. E per certo è la meno pregevole fra quelle che tolse Racine ad esemplare; laonde i compatriotti di questo poeta, in tale occasione, hanno buona presa di reputarlo superiore al tragico greco, al quale ei non è veramente tenuto che della prima idea di cosiffatta tragedia.

Le *Baccanti* rappresentano, nel modo più vivo e da far la maggior impressione, quel delirio inspirato dal culto di Bacco che investiva le sacerdotesse di un tal Dio, e si diffondeva intorno ad esse. L'ostinata incredulità di Penteo, e la terribile punizione ch'egli riceve dalle mani della propria madre, formano un quadro arditissimo; l'effetto teatrale di questo dramma doveva essere straordinario. Bisogna figurarsi il Coro delle Baccanti, quali si veggono sui bassirilievi, colle chiome sparse e vestite d' ondeggianti veli, con cembali, sistri ed altri stromenti in mano, in atto di precipitarsi nell' orchestra e d'eseguirvi, al suono d'una strepitosa musica, le loro scompigliate danze. Tutti questi accessorj erano allora novissimi, poichè abbiamo veduto che la danza e la musica del Coro non consistevano, da principio, che in una marcia solenne e misurata, al suono d'un solo flauto che accompagnava le voci. Ma questo lusso di mezzi, che tanto piaceva ad Euripide, era qui nel suo vero luogo; e quando i moderni Critici deprimono il merito di questa tragedia, mi par ch' e' sieno interamente discordi co' loro principj. Io ammirerei piuttosto, in questa nuova unione, l'armonia e l'unità che sì rado si trovano nel nostro poeta. Egli ha cura d'allontanare tutti

gli episodi estranei; tanto gli effetti, quanto i mezzi, derivano da una stessa fonte, e tendono ad un medesimo fine; in somma questa tragedia per mio avviso, e, dopo quella dell'*Ippolito*, la migliore delle opere che ci rimangono d'Euripide.

Gli *Eraclidi* e le *Supplici* sono vere tragedie *di circostanza*, il cui buon esito non poteva dipendere che dall'arte colla quale venivano lusingati gli Ateniesi. Esse celebrano due fatti eroici de' primi tempi d'Atene, che da Isocrate e dagli altri oratori, ognor prodighi d'elogi verso il popolo, e pronti ognora a mescolar la favola coll'istoria, sono tenuti in gran conto. L'uno di questi fatti è la protezione accordata a' figli d'Ercole, antenati de' re di Lacedemonia, contro la persecuzione d'Euristeo. L'altro è la vittoria riportava dagli Ateniesi, quand'essi, a istanza d'Adrasto re d'Argo, andarono a costrignere i Tebani di dar sepoltura ai setti capitani morti sotto Tebe. La tragedia delle *Supplici* fu rappresentata durante la guerra del Peloponneso, nel momento che gli Argivi avevano conchiuso un tratto co' Lacedemeni. Questa composizione doveva ricordare agli abitatori d'Argo i loro antichi obblighi verso Atene, e quindi mostrar loro quanto poco favorevoli sarebbero ad essi gli Dei in quella guerra. Gli *Eraclidi* furono evidentemente composti a fine di produrre una simile impressione sui Lacedemoni.

Queste due tragedie sembrano gettate nella medesima forma, ma le *Supplici* (così chiamate dalle madri che imploravano la sepoltura pe' loro figli) hanno un merito poetico maggiore. Vero è che Teseo non vi apparisce in un modo decoroso allorchè sì spesso, e per avventura ingiustamente, rimprovera al re Adrasto l'errore da lui commesso. La disputa di Teseo col legato d'Argo sulla preminenza delle costituzioni monarchica o repubblicana, potrebbe con giusto titolo essere rimessa alla scuola de' retori. Anche l'orazione funebre d'Adrasto sugli eroi defunti s'allontana dall'iadole della tragedia. A me sembra impossibile ch'Euripide, in questo luogo, non abbia avuto in animo di dipignere i caratteri d'alcuni generali ateniesi morti di fresco sul campo. Questa giustificazione non vale nel senso drammatico; ma, senza d'un simile scopo, sarebbe stata cosa troppo scipita il vantar le virtù cittadinesche d'un eroe de' tempi d'Ercole, d'un Capaneo che sfidava il cielo. Si può giudicare fino a qual segno Euripide si facea poco scrupolo d'uscir dal suo soggetto con estranee allusioni, anzi con allusioni che a lui medesimo si riferivano, dal vedere ch'egli fa dire ad Adrasto, senza verun motivo apparente :

Giusto non è ch'abbia a soffrire il vate,
Mentre coll'opre sue diletta altrui.

Con tutto ciò, gl'inni funebri in onore degli eroi e gli ultimi canti d'Evadne sono della più commovente bellezza.

Devesi però osservare che l'arrivo di questa Evadne è bene inaspettato, perocchè, senza che mai per addietro se ne sia parlato, ella apparisce per la prima volta sulla rupe, d'in su la cima di cui si precipita nell'avvampante rogo di Capaneo.

Gli *Eraclidi* sono una languida copia delle *Supplici*. La fine soprattutto è meschinissima. Più non s'ode parlare del volontario sagrificio di Macaria, dopo ch'esso fu consumato; e siccome una tal risoluzione costò a lei ben poco, così gli altri non se ne danno pensiero gran fatto. Non si rivede il re d'Atene, Demofonte; e nè meno il compagno d'Ercole e custodo de' suoi figli, Jolao, ch'è stato miracolosamente ringiovanito. Ilo, giovine eroe e figlio maggiore d'Ercole, apparisce appena sul teatro, dimodochè alla fine non rimane che Alcmena la quale si lagna con Euristeo. Bisogna che Euripide pigliasse particolar diletto a rappresentare delle vecchie spiotate e vendicative, poichè in tal guisa egli fece due volte apparir Ecuba nelle sue scene con Elena e Polinnestore.

La costante ripetizione de' medesimi mezzi e dei medesimi effetti è, in generale, nelle arti, la prova sicura dell'aver adottato una maniera. Il teatro d'Euripide ci offre tre esempi di sagrifizj di donne che divengono assai commoventi pel loro eroismo; Ifigenia, Polissena, Macaria: e si potrebbe aggiugnere ancora a questi sagrifizj la morte volontaria d'Alceste e d'Evadne. Lo stesso poeta si compiace ancora singolarmente nel mettere in iscena delle donne che implorano un asilo, e nel tormentare gli spettatori con dar loro a temere ch'esse non vengano strappate dal sacro rifugio degli altari. Ho già parlato degli scioglimenti per via di macchine, dov'egli prodigalizza l'apparizione degli Dei.

La più dilettevole di tutte le tragedie è senza dubbio l'*Elena*, tutta piena di grandi avventure e di casi maravigliosi da star bene in una commedia. L'idea su cui è stabi-

lito l'intreccio, è un trovato de' sacerdoti egiziani i quali asserivano ch' Elena fosse rimasta nascosa in Egitto, frattanto che Paride aveva rapito una fantasima in tutto simile ad essa, per la quale i Greci e i Trojani avevano combattuto dieci anni. La virtù d' Elena è con questo spediente salvata, e Menelao (il quale, per giustificare i motteggi d' Aristofane sugli eroi d' Euripide apparisce come un mendico coperto di cenci) n'è pienamente soddisfatto. Questa maniera di correggere la mitologia la rende molto simigliante alle novelle delle Mille ed una notte.

Alcuni moderni Ellenisti consacrarono lunghi trattati a provare che la tragedia di *Reso*, il cui soggetto fu somministrato dall'ottavo libro dell' Iliade, non era autentica. La loro opinione si fonda in questo, che una tale tragedia, piena d'inconvenienze e di contraddizioni, non sarebbe degna d' Euripide. Questa conchiusione è lanciata all'avventura, giacchè saria possibile il provare che tutti gli accennati difetti derivano, quasi inevitabilmente, dalla cattiva scelta del soggetto, ch' è un combattimento notturno. In oltre, l'autenticità d' un' opera si riconosce, in generale, non tanto dal suo pregio reale, quanto dallo stile e dalla maniera propria dell' autore a cui vuolsi attribuirla. Ma lo Scoliaste viene dritto, come si dice, a mezza lama. «Alcuni, dic' egli, asserirono che questa tragedia fosse supposta e non appartenesse ad Euripide, giacchè porta piuttosto l' impronta dello stile di Sofocle. Essa è però registrata come autentica nelle *Didascalie*, e d' altra parte l'esattezza della descrizione del cielo stellato fa abbastanza riconoscere Euripide. » Io credo pur di comprendere ciò che qui s'intende per istile di Sofocle; io non lo trovo, per verità, nella disposizione generale, ma sì bene in alcuni passi isolati. Laonde, se questa tragedia non debb' essere attribuita ad Euripide, sarei per giudicarla opera di qualche imitatore eclettico; ma piuttosto della scuola di Sofocle, che di quella d' Euripide, e alquanto posteriore all' uno ed all' altro di questi due poeti. Il che io deduco dalla maniera familiare di parecchie scene, in cui si scorge quella inclinazione all' andamento del dramma urbano che incominciava a quell' epoca a manifestarsi nella tragedia. Più tardi, e nel tempo che fiorirono le lettere in Alessandria, si cadde nell' eccesso opposto, cioè a dare nel gonfio.

Il *Ciclope* è un dramma satirico. Noi abbiamo già motivato, così in passando, questo genere di composizioni che s' avvicinava per alcuni versi al tragico, ma il cui spirito era assolutamente diverso. Pare che il bisogno di ristabilire per mezzo dell' allegria l'equilibrio dell' anima, alterato dalle serie perturbazioni della tragedia, abbia dato origine così a questo genere, come alla maggior parte delle farse. Il dramma satirico non aveva una esistenza indipendente, e d' ordinario veniva rappresentato appresso alle tragedie. La forma esteriore e il soggetto, cavato egualmente dalla mitologia, gli davano una cotal somiglianza colla tragedia medesima, ma esso era incomparabilmente più breve. Ciò che ancora ne lo distingueva essenzialmente, era un Coro composto di Satiri, i quali accompagnavano co' giulivi lor canti, co' loro salti e con danze grottesche, la rappresentazione delle avventure eroiche e nondimeno scherzose, che facevano il soggetto del dramma satirico. L' Odissea forniva i poeti d' un gran numero di favole suscettive di dar materia allo scherzo; e si vede che tanto il germe di questo genere di poesia, quanto di molti altri, trovavasi già in Omero. La prima idea di questi piccoli drammi fu data dalle feste di Bacco, ove le maschere de' Satiri erano un travestimento usitatissimo. Gli esseri fantastici, fedeli compagni del Dio della gioja, potevano del pari, senza pregiudicare alla convenienza, essere introdotti, comechè alquanto arbitrariamente, nelle opere teatrali mitologiche, anche allor quando Bacco non vi sosteneva alcuna parte.

Siccome la viva immaginazione de' Greci faceva loro agevolmente supporre che la natura, nella sua libertà primitiva, fosse stata feconda di produzioni maravigliose, così nacque in essi l' idea d' animare le selvagge contrade, ov' era d' ordinario collocata la scena di questi drammi, per mezzo della presenza delle Divinità campestri, la cui pittoresca figura porgeva una viva immagine dell' allegria sensuale. Questi enti, mezzo Dei e mezzo bruti, formavano in sè stessi un vago contrasto agli occhi de' Greci, e noi vediamo nel *Ciclope* un esempio della foggia con che si rappresentava una cosiffatta unione di due nature opposte. Questo piccolo dramma, somministrato quasi interamente dall' Odissea, non manca di brio; ma le facezie di Sileno e della sua torma appajono alquanto rozze, e si può convenir di leggieri che per noi il merito maggiore di esso è d' essere l' unico della sua specie. Eschilo,

senza dubbio, componendo in questo medesimo genere, seppe dare alle sue facezie un senso più ardito o più profondo, allorchè fece discendere Prometeo sulla terra per arrecare il fuoco del cielo all' uomo ancor rozzo e grossolano. Senza dubbio Sofocle, siccome provano alcuni frammenti che ci sono rimasti, vi seppe spargere un brio più grazioso e più nobile, quando presentò sulla scena le tre Dee contrastantisi il premio della bellezza, o vero quando fece apparire Nausicaa soccorrente Ulisse dopo il suo naufragio. E qui potrebbe venire a proposito l'accennare un tratto assai risentito del carattere de' Greci. Quando si dava sul teatro d' Atene questo dramma di *Nausicaa* (nel quale, giusta la narrazione d' Omero, la Principessa, finito che ha di lavare certe biancherie in riva al mare, si diverte a giuocare alla palla colle sue ancelle), Sofocle stesso prendeva parte nella rappresentazione, e raccoglieva grandi applausi pel grazioso modo con cui mandava e riceveva la palla. Questo grande poeta, questo illustre guerriero, questo cittadino onorato nella sua patria, non si recusava pure di far la parte muta d' una donzella, a fine d' aggiugnere un lieve ornamento al suo lavoro, colla leggiadra agilità, e della graziosa morbidezza de' suoi movimenti. Tanto è vero che i Greci pigliavano le cose della vita con alacrità e leggerezza, che non conoscevano nè il contegno dell'orgoglio, nè la sua ruvida burbanza, e che il vivo sentimento delle arti, che li qualificava, traevali ad ammirare la bellezza e la grazia ovunque si offrivano esse a' lore sguardi.

La storia della tragedia greca finisce per noi con Euripide, benchè dopo di lui ci sieno altri poeti tragici in buon dsto. Agatone spezialmente ne viene dipinto da Aristofane come profumato d' essenze e coronato di fiori. Il Convito di Platone ci mostra quest'ultimo poeta in atto di pronunziare un discorso, non dissimile da quelli del sofista Gorgia, tutto pieno d' ornamenti affettati, d' antitesi e concettini. Fu questi il primo che tolse i suoi soggetti fuor della mitologia, e compose delle tragedie con nomi immaginarj; il che sembra un passaggio preparatorio alla nuova commedia. Uno de' suoi drammi, intitolato *il Fiore*, non era, per quanto si può credere, nè commovente, nè terribile, ma offriva de' quadri ameni nel genere dell' idillio.

Anche i dotti d' Alessandria vollero comporre delle tragedie; ma se giudicar dobbiamo dalla sola, di cui si abbia cognizione *l'Alessandra* di Licofrone, la quale consiste in un lungo monologo profetico, rimpinzato di una mitologia oscura, è da credere che le raffinate produzioni di quegli eruditi pieni di sottigliezza fossero estremamente fredde, poco adatte al teatro, e per ogni guisa scipite. La forza creatrice de' Greci era allora talmente esausta, ch' e' dovevano soprattutto astenersi da un genere in cui difficilmente si riesce a bene quando non si ha che dello spirito.

Lezione Sesta.

La prima commedia de' Greci forma un perfetto contrasto colla loro tragedia. — Della parodia. L' ideale comico è l' opposto dell' ideale tragico. — Privilegi accordati ai primi poeti comici. — Del Coro e della parabasi. — Aristofane. — Indole del suo ingegno. — Idea delle opere di questo poeta infino a noi pervenute. — Giudizio sul loro merito relativo.

Noi qui abbandoniamo la tragedia per passare a ciò che v' ha di più opposto, voglio dire la prima commedia de' Greci. Nondimeno, siccome quest'ultimo genere ad onta di varie differenze d' ogni specie si riferiva indirettamente al primo, ci ha, nel contrasto ch' essi formano insieme, una certa simmetria che può spargere gran luce sull' intima natura d' ambedue. Per giudicar sanamente di questo antico teatro comico, bisogna primamente allontanare affatto l' idea di ciò che i Moderni chiamano commedia, ed a cui poscia i Greci diedero il medesimo nome. L'antica e la nuova commedia greca non si distinguono solamente l' una dall' altra per cagione di usi accidentali (come quello di mettere sulla scena personaggi reali, che regnava nella commedia antica); ma sono esse in tutto ed essenzialmente differenti. Bisogna ben guardarsi di considerare l' antica com-

media come il rozzo primordio d' un' arte che s' andò poi grandemente perfezionando (*). Sebbene l' estrema licenza che vi apparisce, abbia potuto dar luogo a questa maniera di vedere, è però indubitabile che la prima commedia era il genere originale e veramente poetico, di cui l' altra, come verrò dimostrando, non presenta che una modificazione secondaria, più vicina alla prosa ed alla realtà.

Per cogliere più facilmente lo spirito della prima commedia greca, è uopo considerarla come formante un totale contrasto colla tragedia. Verisimilmente era questo il senso dell' asserzione di Socrate riportata da Platone alla fine del suo convito. Egli racconta che, essendosi tutti gli altri commensali separati, ed essendosi lasciati vincere dal sonno, Socrato era rimasto a confabulare con Aristone ed Agatone, e che, votando con essi ampj calici, gli aveva ridotti a confessare, sebbene piuttosto sforzati che persuasi, essere ufficio del medesimo uomo il comporre tragedie e commedie, e colui che per l' arte sua è poeta tragico, essere a un tempo poeta comico. Egli contraddiceva per tal modo così all' opinione ricevuta che separava interamente questi due talenti, come anche all' esperienza che non gli aveva mai presentati insieme, bisognava dunque ch' egli educesse le sue prove dall' essenza medesima delle idee. Nel proposito dell' imitazione comica, il Socrate di Platone dice eziandio che non si possono conoscere le cose opposte, se non se l' una per mezzo dell' altra, e che per conseguente è impossibile il penetrare nella natura del serio senza saper bene che cosa sia l' allegro. Se l' immortale Platone si fosse compiaciuto di dichiararci i suoi proprj pensieri, o quelli del suo maestro, intorno ad una tale quistione, potremmo senza dubbio far di meno di trattarla noi stessi.

Una delle relazioni della poesia comica colla poesia tragica è quella parodia coll'oggetto parodiato. Ma la parodia della tragedia produce una impressione assai più gagliarda che quella dell'epopeja, sì perchè si mostra sulla scena, e sì perchè la finzione ch' ella mette in ridicolo, prende egualmente, per mezzo della rappresentazione teatrale, una specie di realtà pe' nostri sensi. Il poema burlesco, di pari come il soggetto ond' egli si fa giuoco, si trasporta nel passato. Ma l'imitazione grottesca della tragedia rinnova nel medesimo istante l' oggetto ch'ella offre alle risa degli spettatori, a fine di coglierlo in sul fatto. La parodia drammatica di cui parliamo, produceva un effetto tanto più infallibile, quanto che i Greci la vedevano su quel medesimo teatro ove si offriva a' loro sguardi il modello serio di essa. Non erano unicamente alcune scene isolate, ma sì bene tutta l'intera forma dello spettacolo tragico ch'era messa in canzone; e non puro s' imitava il genere della composizione poetica, ma verisimilmente ancora la musica, la danza, la maniera del recitar de' commedianti e gli ornamenti della scena. L'autore comico, non meno che l' autore tragico, seguiva le tracce della scultura, la quale aveva altresì delle volte trasformato le figure ideali degli Dei in caricature facili a riconoscere (*). Quanto più i Greci erano circondati di nobili oggetti, e quanto più si erano dimesticati col grande stile della scultura in occasione delle feste pubbliche, del culto de' Numi, delle solenni processioni o delle rappresentazioni tragiche, tanto più questa generale parodia di tutte le arti ch' offriva l' antica commedia, aveva un effetto irresistibile e ingenerava allegrezza.

Ma l'idea che ne abbiamo qui data, è forse un pò superficiale. Di fatto la parodia fa sempre supporre un oggetto parodiato, e la prima commedia è una finzione non meno originale della tragedia, non meno di essa indipendente da qualunque relazione esterna; ella si tiene al medesimo livello e oltrepassa ugualmente i confini della realtà per entrare nella sfera dell'immaginazione libera e creatrice. La tragedia è ciò che si conosce di più serio nella poesia, e la commedia ciò che v'ha di più allegro assolutamen-

(*) Barthèlemy riguarda l'antica commedia sotto questo aspetto in un capitolo dell'*Anacarsi*, ch' è per avventura il men bello della sua opera. Voltaire (nel suo dizionario filosofico, all' articolo *Ateo*) giudica Aristofane con una incredibile superficialità, e parecchi Critici francesi seguirono in questo il suo esempio. Del rimanente, si può già vedere appresso a Plutarco, nel suo paralello d' Aristofane e di Menandro, il fondamento di tutti questi giudizj de' Moderni, e rinvenirvi il medesimo punto di vista prosaico sotto cui essi pigliano il loro oggetto.

(*) Ne citerò per esempio il famoso vase antico in cui si veggono rappresentati, sotto la figura di maschere grottesche, Giove e Mercurio, in atto di salire in casa d'Alcmena su per una scala.

te. Il serio consiste, come vedemmo, nella direzione delle forze dell'anima verso uno scopo che assorbe tutta la loro attività. L'allegrezza per l'opposito, non può esistere se non quando è rimosso qualunque scopo, ed ogni ostacolo è tolto di mezzo; e siccome essa non consiste per avventura se non se nell'inaspettato spiegarsi delle nostre facoltà, così quanto più queste facoltà sono grandi, quanto più il loro gioco è vivo e variato, tanto più rapido è il moto impresso a tutto il nostro essere. E dunque l'abbandono, è dunque l'impreveduto svagamento del pensiero, o non certe forme del discorso, che caratterizzano la giovialità. L'amaro scherzo e il caustico dileggio si possono unire col serio, e si vede che il loro linguaggio somministrò talora delle armi allo sdegno ed all'odio, come vien provato dall'esempio de' giambi appresso i Greci, e delle satire appresso i Romani.

La commedia moderna presenta, per verità, dell'allegria nel contrasto de' caratteri e delle situazioni; ed essa è in tanto più di lettevole, in quanto che l'arbitrario vi regna vie maggiormente, pare più libera nel suo cammino; ci ha maggior copia d'equivoci, d'errori, di sforzi inutili, di piccole passioni deluse, ed alla fine il tutto si riduce a nulla. Ma, in mezzo alla piacevolezza che vi si sparge, la forma della composizione è seria, cioè a dire tutto è in essa regolarmente diretto ad uno scopo che non si perde di vista. Nell'antica commedia, per lo contrario, questo scopo non era che l'allegrezza medesima. Il complesso dell'opera era uno scherzo generale, composto d'una folla di scherzi particolari, che tutti conservavano il loro posto indipendentemente gli uni dagli altri. La tragedia de' Greci era, per così dire, sottomessa alla costituzione monarchica, ma qual si trovava ne' tempi eroici, senza mescolanza di despotismo. L'antica commedia, all'incontro, era una poesia democratica; vi si preferiva l'anarchia, anzichè incatenare l'immaginazione del poeta, così relativamente ai disegni ed alla condotta ch'egli attribuisce ai suoi personaggi, come per rispetto a' pensieri isolati, alle allusioni del momento, ed ai motti impreveduti.

Tutto ciò ch'è nobile ed elevato nella natura, non si adatta che ad una imitazione seria. Il poeta tragico vede il suo oggetto in una sfera più alta, e ne riceve la legge; per l'opposto bisogna che il poeta comico si liberi dal suo, che se ne separi, ed anzi che non lo riconosca in veruna guisa, poich'egli debbe presentare l'ideale opposto della tragedia, cioè il lato cattivo, od almeno il lato debole dell'umana natura. Ma in quella maniera che l'ideale tragico non consiste nella unione di tutte le virtù immaginabili, anche quello della commedia non apparisce come l'ammasso di tutti i vizj e di tutti i difetti possibili. Soltanto vi si ravvisa, alla mancanza di libertà e di fermezza, alle stravaganze ed alle contraddizioni che sono la sorgente di tutte le follie e di tutte lo balordaggini umane, il predominio della parte animale. L'ideale serio e l'unione delle due nature dell'uomo, o piuttosto l'armonica trasfusione dell'essere sensuale nell'essere morale, tantochè si può paragonarlo alle sublimi immagini degli Dei che ci offre la scultura, ove il più alto grado di bellezza nelle forme non è che l'emblema della perfezione interna, ed ove il corpo è animato e penetrato d'un soffio divino a tal che ne sembra quasi trasfigurato. L'ideale comico offre l'unità opposta; l'armonia ci si trova nell'assoggettamento della natura morale alla natura materiale; il principio animale è quello che deve dominare; la ragione e l'intelletto non vi sono presentati se non come schiavi volontarj de' sensi.

Di qui deriva necessariamente ciò che tanto spiacque a certuni in Aristofane, voglio dire frequenti allusioni ai vili appetiti corporali, e la viva dipintura di que' volgari affetti che, ad onta di tutte le catene onde la morale e il decoro vorrebbero frenarli, irrompono procaci avanti che se ne possa aver sospetto. Se vogliamo fare attenzione a ciò ch'eccita più infallibilmente il ridere anche sui nostri moderni teatri ed a ciò ch'è una sorgente inesausta d'effetti comici, vedremo che sono i moti dell'istinto naturale, messo in contrasto con pretensioni più elevate. Laonde la dappocaggine, la vanità puerile, il cicaleccio, l'infingardia, la golosità, saranno gli eterni oggetti delle caricature della scena. Gli amorosi desiderj de' vecchi, per esempio, furono sempre messi in ridicolo, perchè provano che l'età, la quale doveva in essi mortificare i sensi, non ha fatto che accrescerne l'impero. Un certo grado d'ebbrezza produce parimente effetti dilettevolissimi, poichè, riduce, direm così la natura umana nello stato dell'ideale comico.

Non bisogna immaginarsi che allor quando gli antichi poeti introdussero sulla scena individui reali chiamandoli col loro proprio nome, li rappresentassero con tutte le par-

ticolarità della loro maniera di essere, come se avessero voluto dipingerli al naturale, e farne oggetti esclusivi di motteggio. I personaggi istorici non sono mai appresso di loro che un simbolo; essi indicano una specie, e tanto il carattere morale degl' individui, quanto i lineamenti della maschera che imitava il loro volto, erano del pari esagerati.

Bisogna però convenire ch' era nello spirito dell'antica commedia il far costantemente allusione alla realtà; allusione la quale giugneva a segno che non solamente il poeta discorreva col pubblico per mezzo del Coro, ma si mostravano pure a dito certi spettatori. Questa estrema libertà dipendeva dall'intima essenza del genere; poichè, come la tragedia si compiace nell' unità, la commedia vive nel caos; essa ama la varietà, la stravaganza, i contrasti, direi quasi le cantraddizioni; essa piglia diletto ad accozzare ciò che v'ha di più straordinario, di più inaudito, l' impossibile stesso, coi luoghi più conosciuti, e cogli usi più familiari della vita ordinaria.

Il poeta comico, alla guisa del poeta tragico, trasporta i suoi personaggi in una regione ideale, ma non li colloca in un mondo governato dalla fatalità. Egli non sottomette le sue finzioni alle leggi del destino, nè tampoco a quelle della natura; l'immaginazione e la volontà dispongono di tutto. È a lui permesso d'inventare una favola ardita e fantastica, quanto gli piace; egli può renderla anche pazza e assurda, purchè vag'ia a far risaltare i bizzarri caratteri ed i ridicoli stati della vita umana. Bisogna senza dubbio che un'opera abbia uno scopo principale, affinchè non manchi di beninsieme e di consistenza; e, sotto questo aspetto, le commedie d'Aristofane offrono, nel loro genere, un sistema regolare; ma perchè l'inspirazione comica non si affreddi, è necessario che questo scopo sia messo in ridicolo, e che l' impressione ch'esso potrebbe fare, venga indebolita per via di distrazioni d' ogni maniera, o dissipata dall'allegria.

La cammedia greca, in origine o fra le mani del suo inventore Epicarmo il Dorico, tirò principalmante i suoi soggetti dalla mitologia; nè pare che avesse interamente rinunziato a questa scelta, anche nella sua maturità, come fanno pur fede i titoli di parecchie opere per noi perdute, sia d' Aristofane, sia de' suoi contemporanei. Più tardi ancora, e nell' epoca intermedia fra l' antica commedia o la nuova, essa ritornò per motivi particolari alle tradizioni favolose. Tuttavia, siccome il contrasto tra la forma e la sustanza in questo genere è perfettamente a suo luogo, e siccome non v' ha nulla che più discordi da una rappresentazione interamente giocosa, che l' immagine delle occupazioni più serie e più importanti, e, in una parola, di tutto ciò che si chiama affare, era naturale che la vita pubblica e il governo fossero gli oggetti favoriti dell' antica commedia; essa era politica dall' un capo all' altro: la vita privata e domestica, sopra della quale la commedia, nuova non si alzò giammai, non vi era imitata che di volo e nelle sue relazioni colla vita pubblica. Il Coro, che rappresentava in certo modo il popolo, vi sosteneva per conseguente un personaggio essenziale. Non si può supporre ch' esso vi sia stato introdotto da prima accidentalmente, e conservato di poi per abituatezza. Bisogna piuttosto presumere ch' esso servisse a compiere la parodia della forma tragica; di più, esso accresceva l' allegria universale delle feste popolaresche; allegria, di cui la commedia presentava l' espressione più viva, e l' effusione più animata. In tutte le solennità nazionali e religiose de' Greci, vi erano canti a più voci, accompagnati di danze: il Coro comico poteva dunque semplicemente divenir l' organo della pubblica gioja. Quindi nelle *Tesmoforieggianti* le donne intonavano in mezzo alle follìe d' ogni specie il melodioso inno che realmente solevano cantare nelle feste degli Dei. Le parole de' Cori spiegavano allora tutte le ricchezze della poesia lirica più bella e più inspirata, e di tanto si innalzavano che si sarebbe potuto trasportarle, senza cambiamento veruno, in una tragedia. Tuttavia il poeta s' allontanava dal modello tragico con introdurre alle volte nella medesima commedia parecchi Cori differenti che si rispondevano a vicenda ne' loro canti, o che, non avendo gli uni relazione cogli altri, apparivano un momento e quindi si dissipavano.

Ma ciò che più particolarmente distingueva il Coro comico, era la *parabasi*. Così chiamavasi un pezzo alieno dalla commedia, nel quale il poeta si rivolgeva all' uditorio per mezzo del Coro; ora egli vantava in questa parabasi il proprio merito, e si facea beffe de' suoi competitori; ora, in virtù del suo diritto di cittadino ateniese, faceva proposizioni serie o facete pel pubblico bene. Bisogna convenire che la parabasi e contraria

nell'essenza di qualunque finzione drammatica, poichè la legge generale di questo modo di componimento è pria di ogni cosa che l'autore abbia a sparire per non lasciar vedere che i suoi personaggi, e poscia che questi agiscano e parlino fra loro, senza dar segno di por mente agli spettatori. E per certo, qualunque impressione tragica sarebbe distrutta da simili infrazioni delle regole della scena; ma le interruzioni, gli accidenti episodici, le bizzarre mescolanze d'ogni guisa sono accolte con piacere dall'allegria, anche allorquando par che sieno più serie dell'oggetto principale dello scherzo. Quando lo spirito è disposto alla giovialità, è sempre contento di fuggire, come che sia, la cosa di cui si vuole occuparlo, ed ogni poco d'attenzione continuata gli sembra una molestia ed una fatica.

Si potrebbe ancora spiegar l'invenzione della parabasi dicendo che i poeti comici erano più scarsi di partiti, che i poeti tragici, per riempiere gl'intermedj con canti animati e interessanti; ma torna meglio il confessare che una specie cosiffatta d'intermedio era conforme allo spirito dell'antica commedia, in cui non pure l'oggetto della finzione, ma la composizione tutta quanta non era che un mero scherzo. Questa illimitata possanza dell'allegria si manifestava mediante l'impossibilità di prender nulla sul serio, nè pure l'istessa forma drammatica. Si trovava un non so che di piacere a sottrarsi per un istante alle leggi della scena, in quella guisa a un di presso che in un travestimento burlesco diletta alcuna volta il levare la maschera. Il perchè, anche ai nostri dì, non s'è mai abolito interamente nella commedia l'uso delle allusioni e di certe smorfie indirizzate all'uditorio, ed anzi gli attori ottengono per questa via grandi applausi. Ritornerò, nel proseguimento, sopra questo proposito, e verrò esaminando fino a qual segno ed in che specie di opere comiche possono essere tollerati i cosiffatti mezzi.

Se noi volessimo comprendere in poche parole il fine del genere comico e quello del genere tragico, diremmo che la tragedia, presentandone quanto ci ha di più grandioso nell'uomo e di più terribile nel Destino, ci riempie di quelle profonde commozioni che vengono inspirate dagli oggetti sublimi; laddove la commedia, mostrandoci gli uomini come ridicoli e il Fato come capriccioso, ne invita a quella viva e facile allegrezza che s'innalza sopra di tutto e se ne fa giuoco.

Di tutti i poeti che fecero fiorire l'antica commedia, Aristofane è il solo che per noi si conosca; e quindi non possiamo giudicare il suo merito con quella finezza di discernimento che s'ottiene col confronto. Aristofane aveva avuto parecchi predecessori, come Magnete, Cratino, Crate ec. Tuttavia non abbiamo motivo di credere che l'opere sue, al pari che quelle degli ultimi autori tragici, annunzino un principio di decadenza nell'arte. Pare per contrario che a' suoi dì la commedia andasse ancora di mano in mano perfezionandosi, e ch'egli sia stato in questo genere il poeta più compito. La sorte della tragedia e quella della commedia furono di fatto differentissime; l'una finì di morte naturale, l'altra di morte violenta. La tragedia spirò allorchè parve che le sue forze fossero esauste, nè più valeva a sostenersi alla sua prisca altezza. La commedia, per l'opposto fu privata, in forza d'un atto di supremo volere, della libertà illimitata ch'era la condizione necessaria della sua esistenza. Orazio, ne indica in pochi versi una tale catastrofe:

Non senza applauso la commedia antica
Quindi apparì; ma in vizioso eccesso
Degenerò sua libertà mordace
Degna di freno. Uscì la legge, e, tolta
La facoltà di lacerare altrui,
Muto restò con sua vergogna il Coro (*).

Alla fine della guerra del Peloponneso, allorchè, dopo la presa d'Atene, fu spenta l'antica costituzione di quella repubblica, e trenta tiranni, stabiliti da Lacedemone, vi esercitarono la sovrana potestà, comparve un editto che permetteva a tutti i cittadini i quali si tenessero offesi da' poeti comici, di chiamarli in giudicio, e che proibiva l'introdurre personaggi reali sulla scena, non meno che ogni specie d'indicazione individuale. La forma delle commedie rimase però presso a poco la medesima, e la composizione continuò ad essere, se non una imitazione allegorica, almeno una parodia; ma l'essenza stessa di questa parodia era stata distrutta, e come ne fu tolto il sale del motteggio, essa cadde nella scipitezza. Ciò ch'essa offriva per addietro di saporito, era il convertire la realtà in idea generale, che è a dire, presentar lo stato attuale delle cose come l'ideale della follia, e gl'individui esistenti quai mo-

(*) Traduzione di Metastasio.

delli personificati della più assurda stravaganza Qual via rimaneva mai di mordere, non ch' altro, i difetti del governo in massa, se non si usava dispiacere a verun individuo in particolare? Laonde io non posso andar d' accordo con Orazio dov' egli dice che l' abuso produsse la correzione. L'antica commedia fieriva all' epoca felice della libertà d' Atene: i medesimi avvenimenti o le persone medesime oppressero e l'una e l'altra. È falso che le calunnie d' Aristofane sieno state cagione della morte di Socrate, perocchè *Le Nubi* erano comparse venticinque anni prima della sua condanna. Quella medesima aristocrazia stabilita dalla forza, che impose silenzio alla giocosa censura del poeta comico, punì di morte il virtuoso filosofo, sul quale cadevano rimproveri più gravi. Noi non troviamo che le persecuzioni d'Aristofane abbiamo nociuto gran fatto ad Euripide. Il popolo d' Atene ascoltava con ammirazione le tragedie dell' uno e le parodie dell'altro sul medesimo teatro. I diversi ingegni si sviluppavano allora liberamente, e godevano de' loro diritti senza incontrare ostacoli di sorte alcuna. Giammai verun Sovrano, e tale era a que' tempi il popolo d'Atene, non si lasciò dire così di buon grado verità sì forti, nè meglio sentì lo scherzo. E se nondimanco esistevano gli abusi del governo, ci aveva sempre un certo che di grandezza nel permettere che venissero essi impunemente svelati. In oltre Aristofane si mostra ognora zelante cittadino, e di continuo denunzia i seduttori del popolo, quo' medesimi che Tucidide dipigne come sì pericolosi. Egli consiglia costantemente la pace, in mezzo di quella guerra intéstina che trasse la prosperità della Grecia in un precipizio da non ne poter più uscire, e sempre lo veggiamo raccomandare la semplicità o la severità degli antichi costumi.

Ma, si dice, Aristofane era un *farseggiatore* indicente. Ciò è possibile, nè io pretendo giustificarlo; quello che asserisco, si è che non per questo ei manca di pregi per altri rispetti. Senza dubbio, è spiacevole il vedere come un poeta, dotato delle sorprendenti facoltà che in lui si riconoscono, s' abbia potuto abbassare fino a meritarsi un titolo cosiffatto; forse egli aveva realmente delle intenzioni volgari; forse credeva necessario di gradificarsi la plebe a fine di poter dire alla nazione verità così ardite. Tuttavia egli si vanta di cercare assai meno che i suoi rivali di muovere al riso la moltitudina per mezzo di facezie grossolane, o si gloria d' aver per questo conto perfezionata l' arte sua. D'altra parte, per non essere ingiusto verso di questo poeta, bisogna mettersi nel medesimo punto di vista ov' erano i suoi concittadini. Gli Antichi avevano sopra alcuni oggetti particolari di morale un modo di pensare ben differente dal nostro, e molto più libero relativamente a' costumi: conseguenza naturale d' una religione che altro non era che il culto della Natura, e che aveva consecrato parecchi usi pubblici contrarj alla pudicizia. Debbesi notare altresì che la grande ritiratezza (*) in cui vivevano le donne, aveva la sciato contrarro agli uomini quell' abito di rozzezza nel parlare; ond' elleno soltanto poteano preservarli. Le donne sono quelle che, dopo l' epoca della cavalleria, hanno dato le bello maniero alla società nell' Europa moderna. Se abbiamo veduto regnare una morale più nobile e più pura nella conversazione, nelle belle arti e nella poesia, ne audiamo debitori all' omaggio ch' o reudutto alle donne. Ma gli antichi poeti comici, costretti di prendero il monde qual era allora, avevano per verità sotto gli occhi una grandissima corruzione di costumi.

(*) Vedesi qui insorgere una quistione sovente agitata fra gli eruditi; si domanda se l' uso permetteva appresso de' Greci, che le donne assistessero agli spettacoli, e particolarmente alla commedia. Io mi credo in diritto d'affermare ch' esse intervenivano alla rappresentazione delle tragedie. Se ciò non fosse, l' aneddoto relativo alle *Eumenidi* di Eschilo non avrebbe mai potuto acquistar fede. Platone (*De leg. l. II. p.* 658. *D.*) parla della predilezione che mòstrano le donne di uno spirito colto pel genere tragico; e finalmente Giulio Polluce, fra le parole tecniche dell' arte drammatica, cita quella di *spettatrice*. Quanto all' antica commedia, sono inclinato a credere che non v' intervenissero donne; ma quello che me ne rende persuaso, non è tanto la licenza che vi regnava, poichè estrema essa era nello feste pubbliche, quanto la lettera stessa delle opere d' Aristofane. Fra tante apostrofi agli spettatori, in cui il poeta gli indica sotto tutte le loro diverse relazioni, non mi sovviene d' averne veduta alcuna alle spettatrici; e certo egli si avrebbe difficilmente lasciata fuggire questa occasione di scherzo. Io non conosco che un solo passo il quale sembra indicare la presenza delle donne alla commedia (*Pax*, v. 963-967.). Nondimeno la cosa rimane dubbiosa, ed io la raccomando all' esame de' Critici.

La testimonianza più onorevole in favor d'Aristofane è quella del saggio Platone, il qual dice in un epigramma che le Grazie avevano scelta l'anima di lui per fermarvi il loro soggiorno. Esso leggeva frequentemente le opere di questo poeta, ed è noto che mandò *Le Nubi* a Dionigi il vecchio, avvertendolo che una tale commedia (in cui non pure i Sofisti, ma la filosofia, e il medesimo Socrate suo maestro erano messi a bersaglio) gl'insegnerebbe conoscere a il governo d'Atene. Non è probabile ch' egli volesse dire con questo che l'accennata commedia fosse una prova dell' eccesso cui era giunta la libertà democratica; ma egli ravvisava nel suo autore una rara perspicacia ed una profonda conoscenza di tutte le molle della costituzione popolare. Platone caratterizzò ancora Aristofane in un modo vivissimo, facendogli tenere, nel suo Convito, un discorso in cui non risplende di certo l' elevatezza de' sentimenti, ma sì bene una invenzione quanto ardita, altrettanto ingegnosa. Le commedie di questo poeta ci fanno soprattutto comprendere perchè l' arte drammatica era consecrata a Bacco. Noi veggiamo in esse l' ebbrezza della poesia, e i baccanali della gioja. L' allegria è una facoltà dell' anima, che vuol pure mantenere i suoi diritti; parecchi popoli le hanno dedicato certe feste, come i Saturnali ed il Carnevale, sperando che, dato una volta libero sfogo, ella si terrebbe quindi entro a giusti confini, e che l'ilare follia cederebbe il luogo alla serietà. La antica commedia era una mascherata del mondo intero, dove si tolleravano di molte facezie che l' ordinaria decenza non avrebbe permesse, ma dove pur brillavano non poche idee gioconde, spiritose, ed anco istruttive, le quali non si sarebbero manifestate giammai senza questo momentaneo rimovimento di tutte le barriere di convenzione.

Tuttavia, per volgari e corrotte ch' esser mai potessero le inclinazioni personali d' Aristofane, per quanto le sue buffonerie fossero contrarie al gusto ed ai costumi, non possiamo negargli, per rispetto all' invenzione ed all' esecuzione dell' opere sue, quegli elogi che si farebbero ad un artista abile, diligente, e versato nella sua professione. Il suo linguaggio, in cui regna la più rara eleganza e l' atticismo più puro, si piega a tutti i tuoni con maravigliosa flessibilità, e tanto sa discendere alla famigliarità del dialogo, quanto spiegare il rapido volo del canto ditirambico più vivace. Non si può dubitare che Aristofane si sarebbe ugualmente segnalato nella poesia seria, quando si vede l' orgogliosa magnificenza con cui ne profonde le più squisite bellezze, per cancellare, l' istante appresso, l' impressione ch' egli ha prodotta. Questo eletto lepore risalta ancor maggiormente pel contrasto ch' esso forma colla rozza maniera ond' egli fa parlare il popolo, e coi dialetti volgari, anzi col greco mutilato de' barbari ch' egli usa più volte. Questa medesima immaginazione libera e impetuosa, a cui egli sottomette le leggi della natura e del mondo morale, governa pure il suo stile. Egli crea le più straordinarie parole immaginando nuove associazioni, alludendo a nomi individuali, od imitando suoni particolari. La tessitura de' suoi versi esige non meno abilità, che la tessitura dei versi tragici. Egli v' impiega le medesime forme, ma con altre modificazioni, e dando loro un andamento leggiero e variato, anzichè nobile ed energico. Sotto un' apparente sprezzatura, egli osserva le leggi del ritmo con perfetta esattezza.

In quella guisa ch' io non saprei non ammirare il più ricco sviluppo di tutte le disposizioni poetiche nelle diverse metamorfosi a cui la brillante immaginazione d' Aristofane assoggetta l' arte sua, così pure non posso abbastanza meravigliarmi dello straordinario intendimento che supponevano le opere sue negli spettatori ateniesi. Si può fino a un certo segno presumere che i cittadini d' uno stato indipendente e democratico abbiano esatte nozioni dell' istoria e della costituzione del loro paese, che sieno istrutti degli affari, de' pubblici negoziati, e che conoscano fra loro contemporanei le persone qualificate; ma quello che Aristofane ricerca eziandio dai suoi contemporanei, si è una sorprendente cultura di spirito e un gusto straordinario per l' arti; bisogna innanzi tratto che gli Ateniesi avessero ritenuto, quasi parola per parola, tutte le migliori tragedie, per comprendere le sue parodie: e di quale prontezza inconcepibile era mestieri per cogliere a volo l' ironia più fina e più ravviluppata, i motti più rapidi, le bizzarre allusioni che spesso una lieve alterazione di una parola bastava ad accennare! E ancora si può francamente asserire che, ad onta di tutti gli schiarimenti e di tutte le chiose piene d' erudizione che possediamo, una metà dello spirito d' Aristofane è per noi perduta. La prodigiosa vivacità degl' intelletti ateniesi può sola farne comprendere come mai com-

medie, le quali di mezzo a mille buffonerie si rapportano alle circostanze più rilevanti della vita umana, poterono essere divertimenti popolareschi. Invidiar si debbe un poeta che osava a tal segno confidare nell'intelligenza de' suoi uditori, ma quanto più erano essi dotati d' ingegno, tanto più si rendevano difficili a contentare. Aristofane si lagna del gusto troppo sdegnoso degli Ateniesi, appresso i quali i suoi predecessori più vantati erano caduti in disfavore sì tosto com' era sembrato che il loro genio avesse patito la minima alterazione. Gli altri Greci, dic' egli, non hanno cognizione veruna dell' arte teatrale, in confronto degli Ateniesi. Tutti i talenti relativi al genere drammatico fiorivano a gara in Atene, e la loro emulazione si trovava circoscritta nel breve spazio d' un piccolo novero di feste, ove il popolo volea vedere delle novità, ed ove s' impiegava ogni sforzo per farlo pago. La distribuzione de' premj, a cui si riferiva tutto (poichè gli autori drammatici non avevano altro modo ad essere pubblicamente conosciuti) era decisa dopo una sola rappresentazione; si può quindi giudicare con quanta diligenza era eseguita una rappresentazione cosiffatta in tutte le sue particolarità, mercè del poeta che la regolava. Se a questo s' aggiunga ancora la chiarezza della pronuncia la quale, in così immensi teatri, permetteva d' intendere distintamente tutte le parole cantate o declamate, nè lasciava perdere alcuna finezza della più limata poesia; se pongasi mente al buon gusto ed alla magnificenza di quegli spettacoli, all' interesse appassionato che vi prendeva tutto un popolo, vivace e sensitivo all'eccesso, si avrà l'idea d'un genere di divertimento cui mai non giunse l'arte drammatica in verun paese del mondo a pareggiare.

Benchè fra le opere che ci rimangono di Aristofane abbiamo alcune delle sue prime produzioni, tuttavia portano tutte l'impronta d' un' eguale maturità. Egli si era di lunga mano preparato in silenzio all' esercizio dell' arte sua, cui teneva per la più difficile di tutte. Il timore di non uscirne ad onore lo trasse daprima fino a dar fuori le sue commedie sotto nomi stranieri, simile, dic'egli, ad una fanciulla che affida ad altre mani il frutto de'suoi amori clandestini. Egli si mostrò la prima volta a viso scoperto nella sua commedia *I Cavalieri*, e vi fece gran prova di tutto il valore che comporta lo stato di poeta comico, con dare un assalto generale alla pubblica opinione. Trattavasi di rovesciar Cleone, il quale s' era messo al governo delle cose pubbliche dopo la morte di Pericle. Questo Cleone, uno de' fautori della guerra, uomo volgare e senza merito, era l'idolo del popolo acciecato. Costui non aveva contro di sè che i ricchi proprietarj i quali formavano la classe de' cavalieri, ed Aristofane ebbe l'arte di unirli strettamente alla sua causa, facendoli rappresentare dal Coro: egli ebbe ancora la prudenza di non mai nominar questo Cleone, sebbene lo indicasse nel modo più evidente. Il timore che incutevano i partigiani di un cotal demagogo, era così forte, che nessun mascherajo osò imitare le fattezze di esso, e il poeta si risolvette di dipignersi il viso, e di rappresentare egli medesimo il personaggio di Cleone.

Ognuno si può figurare la procella ch'eccitar dovette una cosiffatta rappresentazione nell' adunanza del popolo; e pure l' audacia d' Aristofane era stata accompagnata di tanta destrezza, che il più felice successo lacoronò, e la sua commedia conseguì il premio. Egli andava altero di questa eroica impresa, e sovente fa menzione dell' erculeo coraggio col quale aveva incominciata la sua carriera, assalendo un mostro formidabile. Fra tutte l'opere d'Aristofane, la commedia de'*Cavalieri* è quella il cui fine politico appare più manifesto; laonde ella spiega, per muovere a sdegno gli animi contro Cleone, una eloquenza vigorosa e quasi irresistibile. Ella è una vera Filippica teatrale. Tuttavia non parmi che sia una delle più notabili quanto alla giovialità ed all' invenzione. Può essere che il pensiero del certissimo pericolo a cui si esponeva Aristofane, l' abbia messo in una disposizione più seria che non si conviene ad un poeta comico, o vero che le già sofferte persecuzioni gli abbiano fatto enunciare il suo fine con soverchia evidenza ed amarezza. Solamente allorchè s' è alquanto calmata la burrasca delle invettive e delle oltraggiose derisioni, con cui principia questa commedia, essa offre scene veramente giocose. Piena d' allegria è quella in cui i due demagoghi, il Cuojajo, o vogliam dire Cleone, ed il Pizzicagnolo impiegano ogni sorta di lusinghe, di promesse e di seduzioni per guadagnarsi il favore del vecchio Demos (il popolo personificato) rimbambito. La commedia finisce con una marcia trionfale giuliva e quasi che commovente; la scena che rappresentava il *Pnyx*, cioè il luogo delle adunanze popolari, offre all' improvviso il maestoso *Propilèo*. Demos, miracolosamente rin-

giovanito, s' avanza vestito dell' abito degli antichi Ateniesi, e mostra d' aver ricuperato in un colle forze della sua giovinezza i sentimenti ond' era animato il popolo intiero al tempo della pugna di Maratona.

Se si eccettui questo assalto diretto contra Cleone, Aristofane non ha d' ordinario per oggetto esclusivo de' suoi motteggi un individuo particolare, tranne però Euripide, contro cui egli si versa continuamente. Le sue opere hanno tutte uno scopo generale, e il più delle volte importantissimo, ch' egli non perde mai d' occhio, in mezzo allo incidenze, agli sbalzi ed alla interruzioni d'ogni guisa che sembrano farglielo dimenticare.

La *Pace*, gli *Acarnesi* e *Lisistrata*, sotto mille aspetti differenti, provano la necessità di metter fine alla guerra. *L' Adunanza delle donne*, *le Tesmoforieggianti*, ed anche *Lisistrata*, con altre intenzioni accessorie, tendono soprattutto a mettere in ridicolo i difetti e le abituazioni del bel sesso. Le *Nubi* presentano, sotto un aspetto grottesco, i Sofisti e la loro metafisica; le *Rane* annunziano la decatezza dell' arte tragica; e *Pluto* è un' allegoria sopra l' ingiusta distribuzione delle ricchezze. La commedia intitolata *Gli Uccelli* è quella, fra tutte, che pare più lontana da uno scopo, ed appunto per questo è una delle più dilettevoli.

La *Pace* comincia in un modo straordinariamente vivace e ardito. Vedesi il pacifico Trigeo, montato sopra uno scarafaggio, dar la scalata al cielo, ad imitazione di Bellerofonte. Egli arriva nell' Olimpo, che gli Dei hanno lasciato in abbandono. La *Guerra*, feroce gigante, ha occupato il loro seggio insieme col suo compagno il *Fracasso*, e attende a stritolare delle città in un mortajo, servendosi del più famoso generale per pestello. La Dea della pace è nascosta in un pozzo profondissimo, e tutti i popoli della Grecia s' affaticano insieme a ritrarnela per mezzo di corde. Queste diverse invenzioni fantastiche sono presentate con somma giocondità; ma, procedendo innanzi, la finzione non si sostiene ad un' eguale altezza. Altro più non resta da fare, che offerir sagrifizj alla Dea, sì lungamente desiderata, e preparare banchetti in onor suo. Le importune sollecitazioni di genti che traggono profitto dalla guerra, formano per verità un episodio gradevole, ma, in complesso, la fine non corrisponde a ciò che venive promesso dal principio (*).

Una commedia, composta prima di quella della *Pace*, voglio dire gli *Acarnesi* (*), mi pare di molto superiore, tanto a cagione dell' andamento meglio sostenuto, quanto per una viva allegria ognor crescente, la quale diviene alla fine una vera ebbrezza da baccanale. Diceopoli, o sia il buon cittadino, impazientito de' falsi pretesti con cui si cerca di divertire il popolo, e di rimuovere tutte le proposizioni pacifiche, si risolve alla fine di spedire una deputazione a Lacedemone, e di conchiudere la pace per sè solo e per la sua famiglia. Ciò fatto, egli si ritira in villa, e, ad onta di tutti gl' insulti della fazione contraria, innalza intorno alla sua casa una muraglia, pubblica la pace dentro a questo ricinto, e tiene mercato aperto per tutti gli abitatori de' luoghi vicini, intanto che il resto del paese è oppresso da' mali della guerra. I benefizj della pace sono presentati agli occhi del popolo nel modo più sensibile. Il rozzo Beoto viene a vendere al mercato le sue anguille e il suo pollame, regna l' abbondanza nella casa di Diceopoli, e quivi non si pensa che a darsi buon tempo e banchettare. Il gran generale Lamaco, la cui abitazione si vede al di fuori del fortunato ricinto, viene subitamente chiamato alle frontiere, stante la notizia d' un improvviso

(*) Questa commedia, al pari che più altre, dimostra che gli antichi autori comici non solamente cambiavano le decorazioni negli intermedj, ed allorchè il teatro rimanea vôto, ma frattanto ancora ch' erano in iscena i personaggi. Qui, la scena rappresentava da prima la campagna dell' Attica, e si trasportava nell' Olimpo, mentre che Trigeo attraversava l' aria sopra il suo scarafaggio, gridando al macchinista d' aver l' occhio a non gli rompere il collo. Poscia, il ritorno del medesimo personaggio sulla terra era annunziato dalla sua discesa nell' orchestra. Non è gran fatto che alcuni non abbiano scorto le infrazioni delle unità di tempo e di luogo che si permettevano i poeti tragici, ed a cui i Moderni hanno dato un' importanza così puerile; ma l' ardimento col quale gli antichi Comici sottomettevano all' impero della loro immaginazione le forme esterne dello spazio e del tempo, è così manifesto, che non può scappare dagli occhi meno attenti; e pure un tale ardimento non fu abbastanza notato ne' diversi libri che abbiamo sopra la disposizione del teatro greco.

(*) Le *Didascalie* la pongono nell' anno antecedente alla rappresentazione de' *Cavalieri*. Essa è dunque la più antica commedia d' Aristofane che ci resti, e la sola fra quelle ch' egli diede sotto un nome finto.

assalto del nimico. Diceopoli, a rincontro, è invitato de' suoi amici a prender parte ad una festa in cui ciascuno de' convitati mette la sua quota. Gli apparecchi guerreschi e quelli della cucina camminano del pari;d'ambe le parti del teatro ferve il medesimo zelo e la medesima attività; dall' un canto si va in cerca della lancie, dell' altro dello spiedo; qui si dà mano ad un'armature, là ad une guastade; a destra si orna un cimiero di piume, a sinistra se no spoglia un tordo. Finalmente ognuno si parte per la sue destinazione; ma tosto ritorna Lameco, colle testa fracassate, zoppo d' un piede, e sostenuto da due suoi commilitoni, laddove Diceopoli arriva mezzo ubbriaco, e condotto da due donzelle facete e allegre a maraviglia. Le lagnanze dell' uno sono messe in ridicolo dall' esultazione dell' altro, e la commedia finisce allorchè un simile contrasto è stato spinto al più alto grado.

La commedia di *Lisistrata* ha un nome così cattivo, che bisogna passare sopra un tale soggetto come sopra ardenti carboni. Le donne si sono cacciate nel capo di pigliare un partito severo e fine di costrignere i loro mariti a conchiudere le pace. Sotto la condotta del loro esperto generale, Lisistrata, esse ordiscono una congiura in tutta la Grecie, e cominciano con impadronirsi della rocca d' Atene, Acropoli. L' imbarazzo in cui getta gli uomini questa separazione, dà luogo a scene ridicolosissime. Veggonsi arrivare i deputeti delle due potenze belligeranti, e la pace si tratta sotto la direzione della spiritosa Lisistrata. Ad onta di tutte le inconcepibili follie ond' è ricolma questa commedia, il suo scopo generale è certamente innocentissimo, poichè solo il desiderio della domestica felicità, continuamente turbata dalla pertenza degli nomini, poteva metter fine alla guerra che desolava la Grecie; la rozze franchezza de' Lacedemoni è soprattutto dipinta maravigliosamente nella *Lisistrata*.

Le *Aringatrici* dipingono pure un governo di donne, e ancor più cattivo. Le Ateniesi, travestite da uomini, s'intromettono nell' essemblea del popolo, e, ottenuta per tal modo la pluralità de'voti, fanno passare una nuova costituzione, fondata sulla comunione de' beni e delle donne. È questa une perodia della repubblica ideale, immaginata dai filosofi, e di cui Protagora aveva abbozzato il disegno prima di Platone. Una tale commedia, per quanto a me pare, oltre i medesimi difetti che quella della *Pace*; ciò che v' ha di meglio, è l' esposizione. Le scene in cui il poete dipinge i segreti ritrovi delle donne, e la meniera colla quale si esercitano esse a contraffare gli uomini, come anche la descrizione dell' assemblea popolare, sono lavori di mano maestra. Ma subito dopo, tutto si errena. Non rimane che di mostrar le confusione che risulta dalla mescolanza dei beni e dalla eguaglianza di dritto in amore, stabilite fra le brutte e le belle. La dipinture di tutto questo scompiglio è molto gaja, ma si volge sulla ripetizione della medesima idea. In generale, l' antica commedia era esposte al pericolo di rellentarsi nel suo cammino. Quando si comincia dal maraviglioso, quando si dipigne il mondo vòlto sossopra, i più straordinarj avvenimenti si offrono tosto da sè; ma non è possibile che questa prima vivacità si sostenga, o tutto par debole in confronto de' grandi colpi vibrati a prima giunta dallo scherzo.

Le *Tesmoforieggianti* hanno veramente un viluppo, un nodo che non si scioglie se non se alla fine; il che dà loro gran pregio. Trattasi di denunziare e di punire Euripide per cagione dell'odio ch'egli manifesta contro le donne nelle sue tragedie; la qual cosa eseguiscono le donne medesime nelle feste di Cerere, cui celebravano da sè sole. Euripide cerca inutilmente un avvocato femminino; e poi chè vede non essergli succeduto il suo disegno eppresso del suo confratello Agatone, induce finalmente il suo cognato Mnesiloco, attempatetto anzi che no, a mascherarsi da donna e a patrociner la sua cause. Il modo con che Mnesiloco si adopera per difendere il suo cliente, fa nascere dei sospetti, tanto ch'ei viene riconosciuto per un uomo; ma questi, riparatosi a' piedi dell'ere, per maggior sicurezza strappa un bambino dalle braccia d' una donna, e minaccia d'uccidere l'innocente ostaggio, dove sie chi ardisca di fargli ingiurie. Nel momento che il bambino corre il più gran pericolo, si scopre non esser quello che un otre di vino fasciato, e le donne legano Mnesiloco ad una specie di gogne. Allora apparisce Euripide, il quale, sotto diversi travestimenti, procaccia di liberare il cognato: ora egli è Menelao che ritrova le sua Elene in Egitto, ora Eco che deplora la trista sorte d'Andromeda incatenata, ora Perseo che vuole infrengere le ritorte di essa. Finalmente Euripide perviene a mettere in libertà Mnesiloco, ricorrendo agl'incanti d'une sonatrice di flauto per se-

durre il birro (ch'è un goffo barbaro), in guardia di cui era stato esso affidato. Queste scene di parodia, tessute quasi totalmente con parole delle tragedie, sono inpareggiabili. In generale possiamo esser sicuri del motteggio più ingegnoso e più mordace, qualunque volta si tratta d'Euripide. Si direbbe che lo spirito d'Aristofane diviene doppiamente caustico qualora egli si serra addosso alle tragedie di questo poeta.

Molto si è parlato della commedia delle *Nubi*, ma senza ben comprenderla, e senza sentirne il merito. Questo componimento doveva dimostrare che l'inclinazione alle frivole ricerche della filosofia facea trascurare a'Greci gli esercizj guerreschi, che vane speculazioni di questa fatta non servivano se non a corrompere i principj della religione e della morale, e che finalmente le arguzie dei Sofisti rendevano equivoci tutti i diritti, e facevano sovente trionfare la cattiva causa. Il Coro, composto di nuvole parlanti (idea bizzarra, e la cui esecuzione esigeva abiti molto straordinarj), è un'immagine de' pensieri metafisici che non posano già sul terreno dell'esperienza, ma che, privi di forma e di consistenza, spaziano nella regione dei possibili. Uno de' modi abituali con che Aristofane maneggia i suoi scherzi, è quello di pigliare le metafore secondo la lettera, e di presentarle agli occhi degli spettatori. In quella guisa che si dice d'un uomo tutto immerso in meditazioni imcomprensibili, ch'egli vola negli spazj immaginarj, così pur Socrate, seduto in un corbello, si libra realmente per l'aria e pare che giù cali dal cielo. Io non presumo di sostenere che una simile baia fosse bene applicata; v'è però motivo di credere che la filosofia di Socrate fosse più diretta verso l'idealismo, e meno limitata all'uso popolare, che non ci fa supporre Senofonte. Altrimenti, come mai Aristofano avrebb'egli scelto il rispettabile Socrate, il risoluto avversario dei Sofisti, a personificare la vaga e sottile metafisica? senza dubbio egli era mosso dall' animosità, nè io voglio in questo giustificarlo; ma la scelta del nome certamente biasimevole, non toglie che la commedia non sia bene composta. Aristofane era d' avviso esser questa la più perfetta di tutte le sue produzioni; non bisogna però star contenti ad un simile giudizio. Egli suole, in ogni occasione, compartirsi gli elogi più pomposi. Forsechè pareva a lui che questa ingenua franchezza appartenesse alla licenza comica. Del resto, le *Nubi*, per quanto sembra, furono mal accolte alla rappresentazione, e questa commedia disputò due volte il premio senza conseguirlo.

Quella delle *Rane*, come dissi, ha per iscopo di prevenire la decadenza dell'arte tragica. Euripide era morto, e così pur Sofocle ed Agatone; nè più rimanevan che poeti di second'ordine. Bacco, a cui duole della morte d' Euripide, vuole andare in cerca di esso all' inferno. A tale oggetto, questo Dio si veste la persona d'Ercole; ma benchè munito della clava e coperto della pelle di leone, lo rassomiglia così poco nel suo modo d'operare, che dà molto da ridere per la sua codardia. Da questa scappata si può giudicare qual fosse l'audacia d' Aristofane. Il Nume tutelare dell'arte sua, in onore di cui si dava lo spettacolo, non era al sicuro dei suoi dileggi. Egli credeva senza dubbio che fosse lecito scherzare così cogli Dei, come cogli uomini. Bacco adunque va remigando sull'Acheronte, e le rane accompagnano la sua navigazione col loro armonioso gracidare. Il Coro, propriamente detto, è formato dalle Ombre degl' iniziati ne' misteri eleusini, e canta de' versi di stupenda bellezza. Bacco giugne all'inferno, e vi trova Euripide a disputare il trono della tragedia ad Eschilo che lo aveva occupato prima di lui. Plutone presedeva al tribunale; ma come vede Bacco, gli rimette la decisione di questa grande contesa. I due poeti, Eschilo col suo sublime sdegno, ed Euripide colla sua sottile vanità, trattano a vicenda la propria causa, e danno prove della loro abilità. Essi cantano e declamano a gara. Tutta questa dipintura è superbamente caratterizzata. Finalmente vien recata una bilancia, ove ciascuno mette un verso dalla sua parte; ma comunque s'affanni Euripide di trovar versi di gran peso, vede sempre salire il suo guscio, subito che Eschilo ha posto un verso nell'altro. Alla fine quest'ultimo si annoja d'un cosiffatto esperimento, e dice ad Euripide di mettere sè stesso nella bilancia insieme con tutte le sue produzioni, colla moglie, co' figli e col suo servo Cefisofonte, laddove esso (Eschilo) ponendo solamente due versi dall' altro lato, sarà sicuro di contrappesare ogni cosa. Frattanto Bacco ha pigliato la parte d'Eschilo, e, sebbene avesse giurato ad Euripide di trarlo dall' inferno, se ne scioglie colla massima di lui medesimo, dicendo:

Giurava il labbro, ma taceva il core.

Eschilo ritorna pertanto fra' vivi, e lascia,

durante la sua assenza, il tragico scettro a Sofocle (*).

Le *Vespe*, a mio parere sono la più debole delle commedie d'Aristofane. Il soggetto n'è troppo limitato, poichè la dipintura d'una malattia morale individuale, com'è la mania de' processi, non è suscettiva d'un'applicazione generale, e, inoltre, l'azione è tirata di troppo in lungo. Lo stesso poeta, questa volta, parla con grande modestia de' suoi mezzi di divertire, e non promette agli spettatori un riso inestiguibile. Gli *Uccelli*, in cambio, si fanno ammirare per la invenzione più brillante nel genere del maraviglioso, e dilettano mercè della più viva allegrezza. È questa una poesia aurea, alata, stravagante, come gli esseri ch'ella dipinge. Io non posso andar d'accordo coll'antico Critico che attribuisce a questa commedia un senso nascosto, e crede ch'ella sia la satira più generale e più manifesta così del governo d'Atene, come del complesso della costituzione sociale. Quanto a me, non vi saprei scorgere altro che l'innocente giuoco d'una immaginazione procace e faceta, che tocca lievemente ogni cosa, e si ride non meno degli uomini, che degli Dei, ma senza dirigersi ad uno scopo particolare. Il poeta con molto ingegno fece entrare nel cerchio della sua finzione tutto ciò che l'istoria naturale, la mitologia, la scienza degli Auguri, le favole d'Esopo, e fino a' proverbj popolareschi gli somministravano intorno agli uccelli. Egli rimonta insino alla cosmogonia, e ricorda che, avanti la nascita del mondo, la Notte fornita di grand'ali nere, partorì un uovo, donde balzò fuori l'Amore coll'ali d'oro il qual diede l'esistenza a tutte le cose. Due fuggitivi dell'umana specie arrivano nella provincia degli uccelli; questi vogliono sopra di loro far vendetta di tutte le ingiurie che ricevettero dagli uomini. I viandanti si traggono d'impaccio dimostrando a tutta la piumata razza la sua grande superiorità sul resto delle creature. Essi consigliano gli uccelli di unire le loro forze per formare un grande Stato e quindi viene eretta in alto di sopra alla terra la meravigliosa città di *Nefelococcigia* (nome tratto dalle nubi e dai cuculi). Tutte le generazioni d'ospiti non convitati, sacerdoti, indovini, geometri, legislatori, avvocati, vogliono venire a nidificare in questa città, ma ne sono espulsi. S'immagina una nuova specie di Numi a similitudine degli uccelli, in quella guisa che gli uomini ne avevano creato a similitudine loro, e si circonda l'Olimpo di mura, acciocchè l'odore delle offerte più non salga alle antiche Divinità. Questi miseri Iddii, ridotti agli estremi, spediscono alla città degli uccelli un'ambasceria composta d'Ercole il famelico, di Nettuno che secondo il solito giura pel suo proprio nome, e d'un Dio di Tracia, il quale, non sapendo bene il greco, s'esprime in un pessimo dialetto. Questi plenipotenziarj acconsentono a tutto, e la sovranità del mondo rimane agli uccelli. Questa finzione, che pare molto somigliante ad un racconto di Fate, contiene però un senso filosofico, poichè invita a cambiare il punto di vista delle osservazioni umane, ed a considerare dall'alto il complesso delle cose.

Gli antichi Critici ne insegnano che il poeta Cratino era molto rinomato pei suoi motteggi frizzanti e bene applicati, ma ch'egli mancava di piacevolezza, e non aveva l'arte di sviluppare, nè di riempire, in un modo felice, il disegno delle sue commedie. Essi pretendono ch'Eupoli all'incontro, fosse leggiadro ne' suoi scherzi, e talmente esperto nell'adornare le sue idee d'immagini ingegnose, che non gli era uopo della parabasi per far comprendere tutto quello che voleva, ma che in quel cambio era privo di forza satirica, finalmente Aristofane, secondo il loro avviso, possedeva di per sè le prerogative di questi due poeti. Si trovava nell'opere sue piacevole ed il piacevole ed il caustico insieme congiunti nelle più giusto proporzioni, ed i loro effetti combinati avevano del frizzante e del leggiadro a dovizio. Mi par quindi poter inferire da questi dati, che, fra le opere da noi fino a qui trascorse, i *Cavalieri* s'accostino vie più al genere di Cratino, e gli *Uccelli* a quello d'Eupoli. Ad onta del pregio che attribuisce Aristofane

(*) Si può qui ripetere l'osservazione che già feci parlando degli *Acarnesi*: la scena era prima a Tebe, soggiorno di Bacco e d'Ercole; poi si cambiava la decorazione, senza che Bacco se ne fosse partito, e rappresentava la sponda dell'Acheronte. Si sopponeva che il fondo dell'orchestra fosse il fiume medesimo cui Bacco doveva tragittare. Egli s'imbarcava ad una delle estremità del *logoeum*; e quando approdava all'altra, la decorazione, che s'era di nuovo cambiata durante il suo tragitto, rappresentava l'inferno col palagio di Plutone nel centro. Nè questa è una semplice supposizione, giacchè l'antico scoliaste prova positivamente, seguendo la medesima commedia, ciò che io asserisco.

alla sua propria originalità e ad onta delle lodi ch'egli si comparte per non avere imitato persona, è difficile il credere che, vivendo in mezzo a tanto illustri rivali, egli si avesse potuto preservare da qualunque influenza estranea. Se far si può fondamento sopra questa congettura, ci deve soprattutto dolere la perdita dell' opere di Cratino relativamente alle notizie de' costumi e della costituzione d'Atene, e quella de' componimen- d'Eupoli, per rispetto alla forma ch' egli aveva saputo dare all' arte della commedia.

Il *Pluto*, tal quale è giunto infino a noi, è giudicato per una delle ultime opere d'Aristofane; ma è verisimile che sia uno de' suoi primi esperimenti rifuso. Il *Pluto*, in quanto alla sostanza, appartiene al genere dell'antica commedia; nondimeno, una maggior moderazione nello scherzo personale, e una tinta generale più dolce l' accostano alla commedia mezzana. Quest'ultimo genere di composizione fu introdotto per verità in forza d'una legge formale imposta dal governo; ma si può tuttavia supporre che già qualche tempo innanzi alla legge fosse divenuto pericoloso per il poeta comico di dare tutta la possibile estensione al privilegio ch' egli godeva. S'egli è vero, come si asserì da taluni e si negò da altri, che Alcibiade abbia fatto affogare Eupoli per punirlo d' aver diretto contro di lui una satira dialogizzata, non ci ha veruna allegria comica che resister possa all'idea d'un egual pericolo.

Lezione Settima.

Se ci ebbe una commedia mezzana che tener si possa per un genere particolare? — Origine della nuova commedia, o sia di ciò che noi chiamiamo semplicemente commedia. — La commedia è un genere misto. — Qual è il suo lato prosaico. — Il verso è egli indispensabile alla commedia? — Se si possa adottare la divisione generale del genere in commedie d'intreccio ed in commedie di carattere? — Del comico fondato sull'osservazione, del comico confessato, e del comico arbitrario. — Morale della commedia. — Plauto e Terenzio considerati come imitatori de' Greci e come quelli che ne dànno un' idea degli originali che ci mancano ; differenza della loro maniera d'imitare. — L'intreccio della commedia greca era fondato sui costumi e sulla costituzione d'Atene. — Statue al naturale di due poeti comici.

Gli antichi Critici ammettono l' esistenza d' una commedia mezzana fra l' antica o la nuova commedia, ma variano intorno al carattere che piace loro d' assegnare a questo preteso genere. Alcuni dissero che ciò che lo contraddistingue, è l'abolizione del Coro; ed altri ch' è lo sbandimento del motteggio personale e de' personaggi rappresentanti individui reali. Tuttavia l' uso d' introdurre personaggi conosciuti sulla scena non fu mai giudicato indispensabile nell'antica commedia. I personaggi della maggior parte dei componimenti d' Aristofane non sono istorici, ma puramente immaginarj; essi portano de' nomi significativi, alla guisa della nuova commedia; e il motteggio individuale non è impiegato che nelle particolarità. Ma ciò ch'era veramente essenziale alla natura del genere, si è che fu permesso di usare simili mezzi. Perduto ch'ebbero i poeti un cosiffatto privilegio, non furono più in istato di presentare sotto aspetto giocoso il governo e i pubblici negozj e, limitandosi all' imitazione della vita privata, tolsero al Coro tutto il suo significato. Una circostanza accidentale contribuì ancora a far abolire il Coro. Gli abiti e l'istruzione di questa moltitudine d' attori erano grandi oggetti di spesa. Allorchè la commedia, insieme co' suoi diritti politici, perdette la dignità d' una festa religiosa, e s'abbassò a livello d'un semplice divertimento, il poeta non trovò più protettori nè sì potenti nè sì zelanti che sovvenir volessero alle spese ch'esigeva il Coro.

Platonio attribuisce ancora un carattere alla commedia mezzana; egli dice che il pericolo de' soggetti politici costrinse i poeti a rivolgere le loro facezie contro d' ogni specie di poesia seria, sia epica, sia tragica, e a dimostrarne le stranezze e gli assurdi; egli asserisce che l' *Edlosichon* d' Aristofane, commedia molto posteriore alle altre, fu composto con questo disegno. Ora si vede una tale idea rientra in quella della parodia,

donde siamo partiti trattando dell'antica commedia. Platonio adduce per esempio di questo genere di composizione l'*Ulisse* di Cratino, in cui si metteva in ridicolo l'Odissea. Ma secondo l'ordine de' tempi, un'opera di Cratino poeta di cui Aristofane annunzia la morte nella sua commedia della *Pace*, non può spettare alla commedia mezzana. In oltre si trovano esempi di simili soggetti ne' poeti comici più antichi; l'opera d'Eupoli, nella quale egli dipinge il così da noi chiamato paese di cuccagna, non era forse una parodia delle tradizioni poetiche del secolo d'oro? Il viaggio di Trigeo al cielo, e quello di Bacco all'inferno, non sono eglino, in Aristofane, imitazioni burlesche degli alti gesti di Bellerofonte o d'Ercole, celebrati dall'epopeja e dalla tragedia? E non si conoscono inoltre le parodie d'una quantità di scene tragiche staccate?

Invano dunque si cercherebbe nella scelta esclusiva d'un genere particolare di scherzi il carattere distintivo della commedia mezzana. Solo dal senso allegorico della composizione, e dalla verga magica del poeta si può riconoscere l'antica commedia. Allorchè queste condizioni essenziali al genere si presentano ai nostri occhi in una commedia greca, possiamo arditamente decidere ch'essa non è posteriore all'opere d'Aristofane.

Siccome fu una proibizione che, privando l'antica commedia della sua libertà, diede origine alla nuova, così è facile a comprendere che ci dovette essere un'epoca intermedia di vacillazione e di sperimenti diversi infino a tanto che l'arte comica si andò sviluppando sotto nuova forma, e l'ebbe definitivamente adottata. Si potrebbero dunque ammettere differenti specie di commedia mezzana, o piuttosto diverse gradazioni fra l'antica e la nuova, come fecero parecchi letterati. Tutte queste distinzioni possono cadere in taglio nell'istoria dell'arte, ma sotto il punto di vista teorico un passaggio graduato non costituisce un genere.

Noi ci faremo dunque a parlare della nuova commedia, composizione drammatica ch'e la medesima, in quanto alla sustanza, che la nostra commedia moderna; ma per formarsene una giusta idea, bisogna collocarla nel complesso dell'istoria dell'arte. Considerandola in tal guisa, piuttosto che in un modo assoluto, si renderà facile il riconoscere esser questo un genere misto e limitato, i cui elementi ed i cui confini si distinguono di leggieri. Quelli che tengono la nuova commedia per la specie pura ed originale, obbliano affatto la commedia antica, o vero non la considerano se non come gl'informi primordj d'un'arte ancor rozza; nondimeno Aristofane è infinitamente prezioso per questo appunto ch'egli ce la fa conoscere, intantochè ne conserva un saggio unico di ciò che invano si cercherebbe altrove nell'universo.

Si può per certi versi tenere la nuova commedia per la commedia antica raddolcita e addimesticata; ma, quanto all'originalità, tutto quello che ancor s'avvicina allo stato selvaggio, è assai più curioso ad osservare. I nuovi autori comici, privati del libero esercizio dello scherzo, cercarono un compenso a tal perdita, togliendo dalla tragedia un elemento serio, che introdussero nella forma della composizione, nel nodo dell'intreccio, e nell'impressione, che si studiavano di fare. Abbiamo veduto come la tragedia era già discesa dall'altezza ideale, sia coll'appressarsi alla realtà mediante la dipintura de' caratteri e il tenore del dialogo, sia col manifestare una tendenza verso l'istruzione pratica, cioe a dire verso lo scopo d'insegnare agli uomini di ben ordinare così la loro vita cittadinesca e domestica, come tutte le particolarità che la compongono. Aristofane diede sovente la baja ad Euripide intorno a questa direzione verso l'utile; Euripide in fatto era il foriere della nuova commedia; gli autori di questa classe lo hanno soprattutto vantato, e i più si sono dichiarati suoi discepoli. Euripide aveva tanta corrispondenza con essi, che parecchie sentenze tratto dalle sue tragedie furono attribuite a Menandro, e ne' frammenti di Menandro si trovano discorsi che s'innalzano manifestamente alla dignità tragica.

La nuova commedia (che nominerò d'ordinario senza epiteto per distinguerla dall'altra a cui sempre aggiungnerò la qualificazione d'antica) è un misto di serio e d'allegro; il poeta non si fa più beffe nè dell'universo intero, nè di qualunque inspirazione elevata; egli non è più dominato da un estro festoso, ma cerca l'allegria negli oggetti medesimi che presenta. Egli dipinge ne' caratteri e nelle situazioni degli uomini ciò che dà presa allo scherzo, ciò che v'ha di sollazzevole e di ridicolo; la sua finzione non può più esser l'opera senza modello della sua immaginazione, ma bisogna ch'ella sia verisimile, cioè che sembri reale. Noi dobbiamo adunque sottomettere questo ideale comico della natura umana, di cui ci siamo occupati, alla legge limitata dall'imitazione della vita, con-

siderarlo per questo nuovo rispetto e determinare in conseguenza le specie secondarie e le differenti gradazioni del genere.

L'inspirazione seria della tragedia trasvole verso l'infinito. L'oggetto della poesia tragica è il conflitto che insorge nell' uomo fra le sua natura illimitata e la sua natura circoscritta. Il serio mitigato delle commedia, per l'opposito, si ferma dentro il cerchio dell'osservazione. In luogo del Destino, ci si vede apparire il Caso, poichè tale è il modo col quale concepiemo l'idea di ciò ch'è fuori del poter nostro, allorchè non c' innalziamo di sopra alla ragione dell'esperienza. Quindi troviamo ne' frammenti che ci rimangono della nuova commedia, diverse sentenze sul Caso, così come la tragedia ce ne porge sul Destino. L' inflessibile necessità non può essere posta in contrasto se non se colla libertà morale; le destrezza, all'incontro, può trarre un felice partito dal caso, e qui sta la vera istruzione della commedia; essa non offre, al pari dell'apologo, che una morale di prudenza. Un antico Critico recò in pochissime parole questa idea, quando disse che la tragedia c' insegna a fuggire la vita, e la commedia ad ordinarla.

L'antica commedia è un giuoco fantastico, una visione aerea e ridente che alla fine si risolve in nulla, non lasciando altro vestigio di sè medesima che il senso ch'ella racchiudeva; la nuova 'per l' opposto si sottomette nella sua forma esterna alle leggi del serio; rigetta tutto quello che sarebbe contraddittorio, tutto quello che distrugger potrebbe il suo scopo; ella procaccia di formare un tutto ben collegato; ha il suo viluppo e il suo scioglimento al pari della tragedia, e in egual modo intreccia gli avvenimenti, come cause ed effetti reciprochi, senza indirizzarli, è vero, ad un' idee elevata, ma tali pigliandoli quali ce li porgo l' esperienza. Se la tragedia cerca di lasciare la nostr'enima in uno stato contemplativo, in cui il sentimento sia soddisfatto, del pari la commedie vuol farci arrivare ad un punto di riposo, almeno apperento, in cui sia contenta la ragione. È questa, per dirlo così in passando, una delle grandi difficoltà che deve superar l'autor comico; si vuole che alla fine del suo dramma egli ponga destramente da banda tutte le contraddizioni, il cui varieto giuoco ne porse diletto; ma quando gli riesce di conciliar tutto, quando i pazzi diventano savj, quando i viziosi sono corretti o puniti, ogni impressione d'allegria è ita.

Tali sono gli elementi comici e tragici della commedia. Bisogna aggiugnerne un terzo, che non è pure poetico, voglio dire l'imitazione della realtà, il ritratto della vita. Le immagini ideali e le cariceture grottesche non s'arrogano così nelle arti del disegno, come nella poesia, alcun' altra verità, che quella dell' espressione. Esse vogliono dere un' idea, non già rappresentare un individuo; in somma il loro fine non è di produrre l'illusione. La tragedia s' indirizza all' enima; l' antica commedia parlava all' immaginazione: da poi che la commedia, applicandosi all'imitazione della vita reale, cessò di far agitare le nostre facoltà attive, ella dovette cercare un compenso per lo spirito e per la ragione nella verisimiglianza della composizione. Io non intendo già per verisimiglienza il calcolo delle probabilità applicato agli avvenimenti; poichè se l'autore avesse ad interdirsi ogni combinazione tanto o quanto straordinaria, e attenersi a ciò che si vede ogni giorno, egli non potrebbe nè pur divertire: io parlo della verisimiglianze dei caratteri. La commedia è un quadro fedele de' costumi del momento; ella debb' essere locale e nazionale; e, dove sia trasportata in tempi e paesi differenti dal nostro, bisogna che ne li faccia conoscere. I caratteri comici non possono tuttavolta essere interamente individueli; vengono essi composti di ciò che v'ha di più risentito ne' diversi personaggi del medesimo genere, effinchè ebbiano aria di rappresentare tutta una classe; ma vi si aggiungono pure molte qualità particolari, affinchè il tutto abbia vita, e non sembri la semplice personificazione d' un' idea astratta.

Ma la commedia, considerate qual esatta imitazione de'costumi sociali e domestici, è veramente un ritratto. Questo lato prosaico del genere debb'essere determinato differentemente, secondo i tempi ed i luoghi, dove che il motivo comico, giusta il suo principio poetico universale, dee sempre rimanere il medesimo.

Gli antichi avevano già riconosciuta la commedia per une copia esatta della realtà; ed Aristofane il grammatico esprime questa idea in un modo assai ingegnoso, sebbene alquanto affettato, gridando: *O vita! e tu Menandro! quale dei due imitò l'altro?*

Ecco ciò pure che ne dice Orazio:

quidam, comaedia necne poema
Esset, quaesivere: quod acer spiritus, ac vis

Nec verbis nec rebus inest; nisi quod pede certo
Differt sermoni sermo merus. At pater ardens
Saevit, ecc.

Ma Orazio risponde a quest' ultima obbiezione:

Numquid Pomponius istis
Audiret leviora, pater si viveret? (*)

Per decidere se la commedia e di fatto un componimento poetico, bisogna por mente a ciò che la innalza di sopra al suo modello. Che cosa dunque la distingue dalla semplice imitazione d' un fatto particolare? Primieramente essa forma un tutto concepito dall' immaginazione, e le cui parti ben proporzionate e fra loro ben corrispondenti sono insieme accozzate con arte. In oltre, essa riduce alle leggi della rappresentazione teatrale gli oggetti che offre alla nostra vista, allontana gli accessorj estranei ed ogni avvenimento che turbar possa la nostra impressione, mentre racchiude in breve spazio e sottopone a rapido corso tutto ciò che appartiene all'azione ch'esso dipinge. Una viva luce diffusa sopra caratteri e situazioni meglio ritratte fa comparire e gli uni e le altre con uno splendore che il dubbio lume e gli indeterminati contorni della realtà non danno punto alla vita. È dunque certo che il principio poetico domina nella forma della commedia, l'elemento prosaico risiede nella sustanza, nel soggetto, in quella somiglianza che si desidera essa abbia, considerato il mondo qual è, con un avvenimento vero.

Noi vorremmo pure, se ci fosse possibile, troncare una quistione spessissimo agitata, e decidere se il verso è essenziale alla commedia; o vero, in altri termini, se un' opera di questo genere, scritta in prosa, è sempre una produzione difettosa. Parecchi Critici si sono risoluti per l'affermativa, appoggiandosi all'autorità degli antichi, i quali non ammettono sulla scena che opere composte in verso; nondimeno è possibile che i Greci ed i Romani fossero a ciò indotti da circostanze particolari, e fra l'altre cose citar possiamo la grande estensione dei loro teatri, ove l'energica pronuncia del verso contribuiva a far sentire gli attori. Questi Critici obbliano ancora che i mimi di Sofrone, cotanto da Platone ammirati, erano scritti in prosa (1). Pare che questi mimi (se almeno giudicar ne possiamo da alcuni idillj di Teocrito in esametri, che si crede sieno stati coniati sopra questo modello) offrissero dipinture dialogizzata della vita ordinaria, ov' era attentamente evitata qualunque apparenza di poesia. Neppure la forma non ne doveva essere poetica, giacchè non vi si trova alcun nodo generale: sono scene staccate, in cui una cosa tien dietro all'altra senza preparazione e solo per effetto del caso. È però verisimile che la mancanza d'interesse drammatico vi fossa compensata dalla perfezione della pantomima, o vogliam pur dire da una imitazione dilettevole delle consuetudini particolari e proprie alle diverse classi d' individui.

Nella stessa commedia versificata è uopo che la dizione si scosti il meno possibile da quella della vita abituala, in quanto alla scelta ed all' accozzamento delle parole. Le licenze poetiche, necessariamente ammesse in tutti gli altri generi, sono in questo interdette; la struttura del verso dee sembrare che si presenti da sè, senza nuocere alle forme del dir corrente, alla libertà, alla trascuranza istessa della conversazione. Non bisogna che il movimento animato del ritmo serva a rialzare i personaggi, come nella tragedia, ove l'insolita elevatezza della favella diventa un coturno morale. I versi, nella commedia, devono solamente contribuire alla rapidità, all'eleganza, all'ornamento del dialogo. Prima che risolversi a scrivere un'opera di questo genere, in versi o in prosa, è necessario considerare se torni meglio al fine che si ha per mira, il dare alla dizione la vaghezza d'una forma più limata, o vero il comprendere nell'imitazione della vita quella dei difetti di lingua che l'educazione od altre cause fanno contrarre a diverse classi della

(*) Horat. Satirar. lib. I. sat. IV.

(1) A quest'asserzione del sig. Schlegel, corroborata da nessuna autorità, giova contrapporre quello che dice sovra buone testimonianze, se pure non piglio sbaglio, il nostro Quadrio. « Tutti questi componimenti (*i mimi di Sofrone*) scritti furono in lingua dorica e in versi, come apparisce da pezzi ritrovati in Demetrio ed in Ateneo. Aristotile stesso li chiama *Emmetrous logous*, o sia *Discorsi metrici*: onde s'ingannarono coloro che li credettero in prosa scritti (a). »

(a) *Storia e ragione d'ogni poesia.* Vol. III, parte II. p. 188.

società. Ma questo caso è così poco freque-te, ch'è fuor di dubbio non dipendere da altro la gran voga in cui di fresco è venuta la commedia in prosa, fuorchè dal maggior comodo degli autori e de' commedianti. Io consiglierei pertanto a'nostri autori tedeschi in particolare l' accurato lavoro della commedia versificata ed anche rimata. Siccome noi (*Tedeschi*) non facciamo ancora che cercare un genere comico nazionale, nè infino a qui l'abbiamo veramente ritrovato, così tutte le nostre composizioni guadagnerebbono un certo che di consistenza usando questa forma più aerrata, e si schiverebbero parecchi errori contro il gusto. Noi non siamo di presente in quest' arte sì grandi maestri, che osar possiamo d'abbandonarci ad un' amabile negligenza (1).

Poichè abbiamo riconosciuto che la commedia è un genere misto, che si compone d'elementi comici, tragici, poetici e prosaici, è evidente che offrirà, volendo, tante suddivisioni, quanti sono i diversi principj che

(1) La modestia colla quale parla il sig. Schlegel del teatro comico tedesco, è un esempio quanto più raro oggidì, tanto più degno di lode. Egli consiglia alla sua nazione la commedia versificata ed anche rimata. Ottimo per avventura sarà questo suo consiglio, nè tocca a noi di esaminarlo, poichè ci è avviso che nel fatto delle lingue, della loro indole, e dell'intima loro proprietà, non possa alcuno straniero presumere di giudicare; ma, per rispetto alla commedia italiana, non sarà forse qui inutile il ventilare alquanto una simile quistione. Pare che le nostre più antiche commedie fossero distese in versi; di fatto si ha notizia d'una commedia intitolata *La Floriana*, scritta forse nel principio del secolo XV, in cui si trovano lunghi tratti in terza rima, stanze di otto versi endecasillabi, ed altre stanze di versi più corti. Anche il Bojardo, Ascanio Cacciaconti, Pietro Ranecori, Pier Antonio Legacci, Mariano Maniscalco, ec. composero diverse commedie in terza rima; e Bernardo Accolti ne fece una in ottave. Dopo questi venne l'Ariosto, il quale, non trovando adattata al genere comico nè la terza rima, nè l'ottava, scrisse le sue prime due commedie in prosa; ma sia che una tale novità spiacesse a'suoi contemporanei per la sola ragione che era una novità, sia che a lui medesimo paresse dovere il verso accrescere vaghezza a'simili componimenti, ei le rifece in versi endecasillabi sdruccioli, sciolti però da ogni rima. In questo medesimo metro sono composte le altre commedie del gran Ferrarese. Ma Ercole Bentivoglio, che dal Varchi è riputato emulo dell'Ariosto come scrittor di commedie, e ad esso superiore dal Doni, disapprovò questa maniera di verso, e vi sostituì l'endecasillabo piano, tessuto in guisa che a pena si può dire che si diversifichi dal periodo prosastico. Ma nè pur questa sorta di versificazione piacque all'universale, dimodochè varj poeti tornarono a comporre commedie in terza rima e in altri metri; e Luigi Alamanni inventò per fino certi sdruccioli di sedici sillabe, i quali ebbero infelice successo. E così di mano in mano e sempre titubando si continuò di tentare diversi metri, senza mai determinarne alcuno: ma frattando Bernardo Divizio da Bibbiena aveva messa in onore la prosa colla sua *Calandria*; e il Machiavelli, dopo l' avere sperimentato anch'egli in una commedia senza titolo la mescolanza de'metri, fu dal gusto e dalla ragione dissuaso da questo modo sregolato, e tutte in prosa distese le altre sue commedie, pregevolissime pei tempi in che furono dettate. L'esempio del Machiavelli fu seguitato per lungo tempo da molti altri poeti rinomatissimi, infino alla metà dello scorso secolo in circa, sebbene di quando in quando sieno comparse ancora alcune commedie in versi. Finalmente si fece innanzi il riformatore della commedia italiana, Carlo Goldoni, il quale rinnovò la terza rima nella *Scuola di ballo*, e introdusse in varie altre composizioni il verso martelliano; ma comechè paresse che quest'ultima foggia di verso pigliasse piede, tuttavia gli uditori ne furono prestamente stanchi, e bisognò ch'egli si rivolgesse alla prosa, in cui compose quasichè tutte le sue commedie più stimate. D'allora in poi la prosa fu il linguaggio preferito per la commedia; e, quantunque si sieno rinnovellati alcuni tentativi di commedie versificate, e si sia pure sperimentato il verso endecasillabo commisto al settenario, ch'è forse la forma metrica più conveniente, nondimeno la prosa non perdette mai il favore del pubblico, sicchè da molti anni in qua non solamente non si veggono più commedie in verso, ma parecchi scrittori si sono pur dati a ridurre in prosa gli stessi martelliani del Goldoni, e il buon successo giustificò il loro ardimento. Se dunque il voto d'una nazione può aver qualche peso nelle cose che sono ad esse destinate, e nelle quali ella è il primo e il più formidabile giudice, pare che la commedia italiana debba essere scritta in prosa. Non è la comodità degli autori, non il capriccio dei commedianti, che le abbia data questa forma, ma sì bene l'esito sfortunato d'ogni guisa di versificazione tentata per tre secoli dall' incerto e non mai pago ingegno di tanti poeti. A noi potrebbe qui bastare di trarre questa

vi possono a vicenda dominare. Dove il poeta animato d' una vena di follia, prenda in giuoco le sue proprie invenzioni, ne risulterà una farsa; dov' egli si limiti a presentare il lato ridicolo de'caratteri e delle situazioni, evitando al possibile qualunque mescolanza di serio, avremo una pura commedia;e dove il serio prenda un po'di campo così nel fine generale della composizione, come nell'interesse e ne'sentimenti che essa inspira, il suo lavoro passerà al genere del dramma istruttivo o commovente, nè v'è allora da fare che un passo per arrivare alla tragedia urbana. Si menò grande romore intorno a quest' ultima sorta di drammi, come se fosse una invenzione nuova e importante; s' immaginò pure a questo proposito una teorica partico re, e quindi Diderot compose una poetica in favore del suo dramma lacrimoso, così fortemente schernito da poi. Tuttavia, la parte nuova ne era precisamente la parte fallita, poichè non ci si vedeva che il naturale affettato, la pedanteria nelle relazioni domestiche,e la pretensione di sempre commuovere.

Se noi possedessimo la letteratura greca nella sua totalità, vi troveremmo senza dubbio modelli per tutti i generi di composizioni drammatiche, se non che l'anima serena ed armonica de' Greci non permetteva loro per certo di presentare tristamente un oggetto sotto ad un solo de' suoi aspetti, ma raccoglievano essi e ordinavano i diversi elementi con saggia misura, e con assegnar loro felici proporzioni. Non abbiam noi, nello scarso numero di componimenti che ci restano di Plauto,un dramma che si può chiamar commovente, voglio dire *I Coptivi?La Suocera* (*Hecyra*) di Terenzio non è forse un vero quadro di famiglia, laddove l'*Anfitrione* s' accosta all'ardita fantasia dell' antica commedia? *I Menecmi*,o sia *I Gemelli*, non sono eglino una commedia d' intreccio rozzamente abbozzata? Finalmente non si trovano forse, in tutte le opere di Terenzio, de'passi istruttivi, passionati, e profondamente patetici?Quanti non ce n' ha di questo genere nella prima scena dell'*Heautontimorumenos* (cioè l'*Affannatore*. o l' *Aspreggia sè stesso*, come traduce l'Alfieri)?

Noi speriamo che, sotto il punto di vista che abbiamo presentato, le diverse specie d'opere drammatiche affini colla commedia troveranno il luogo che loro s' appartiene; noi però non le distribuiamo in classi totalmente separate, ma vediamo qui una serie di gradazioni nel tenore della composizione, in cui non si possono notare trapassi improvvisi fortemente risentiti. Ci riuscirebbe altresì difficile l'adottare in un modo assoluto l'ordinaria divisione del genere in commedia d'intreccio, o d'*intrigo*, come si dice da taluni, ed in commedie di carattere. Una buona commedia debb'essere a un tratto e l'uno e l'altro, senza di che mancherebbe o di soggetto o di movimento.Vero è però che la dipintura caratterizzata e l'azione possano a vicenda trovarsi in prima linea. Lo sviluppo de'caratteri comici esige situazioni di contrasto,le quali risultano da quella collisione dei disegni premeditati cogli effetti del caso, che abbiamo chiamato intrigo. Come a tutti è noto, la voce intrigo, nel

conchiusione dall'evidenza del fatto; ma vogliam pure indagare se vi concorra la ragione. Il linguaggio della commedia, come avverte sensatamente anche il sig. Schlegel,non deve scostarsi , per quanto è possibile , da quello della vita comune. Ecco pertanto già shandita da questo linguaggio la rima, poichè non v'ha nulla che più s'allontani dal parlar corrente,che il regolare ritorno de'medesimi suoni; ed eccoci ridotti al semplice verso sciolto. Ma il nostro verso sciolto è così sdegnoso, che non soffrirebbe di presentarsi senza la pompa de' più splendidi ornamenti poetici,in compenso della rima ond' è privo; e l'orecchio italiano è così delicato,che,messo al partito di udire una versificazione stemperata, languida, disarmonica, od una prosa corretta e disinvolta, egli si getta subito a questa senza una minima esitazione. Dunque l'uso della prosa nella commedia italiana è un segreto suggerimento della natura, che fu tardi, ma finalmente compreso, ed a cui i nostri poeti avrebbero assai più per tempo obbedito, se dall'una parte la superstiziosa imitazione de'Greci e de'Latini , e dall' altra il grande amore che regnò sì lungamente in Italia di vestire di versi tutte le produzioni del pensiero, non gli avessero fatti renitenti. Noi siamo perciò di parere che la parte poetica della commedia debba essere intima, o vogliam dire che debba consistere nella invenzione, nell'orditura del soggetto, e nella creazione delle così dette situazioni drammatiche;ma che prosaico abbia ad essere il suo abito esterno, ond'ella vie più s'avvicini in apparenza al tenore della vita ordinaria; talmente che, se la commedia ha perduto l'antica maschera onde si coprivano il volto i suoi personaggi, ne riceva in quella vece una nuova, più naturale, tutta sua propria, ed è questa la prosa che copre la poesia.

corrente linguaggio d'oggidì e nella vita comune, significa un segreto raggiro il quale consiste nell'impiegare l'astuzia e la dissimulazione per condurre gli altri a' nostri fini, senza ch'essi se ne avveggano, e senza che lo vogliano. Ora i due sensi di questa parola si trovano congiunti, allorchè viene essa applicata alle opere teatrali, poichè l'astuzia d'un personaggio è per gli altri una contrarietà fortuita.

Con tutto questo si può volendo, dare ad una commedia il nome di commedia d'intrigo, allorchè i caratteri non vi sono che leggiermente indicati, e servono solamente, in ogni caso, a porger motivo alle azioni dei personaggi, intantochè la moltiplicità degli accidenti e il sopravvenimento d'un nuovo imbroglio nel punto in cui si crede che tutto sia per rischiararsi, non vi lasciano che poco spazio allo sviluppo morale. I Critici francesi hanno messo alla moda d'accordare a ciò ch'essi chiamano commedia di carattere, una grande superiorità sulla commedia d'intreccio o d'intrigo che chiamar la vogliamo; forse ch'eglino riferiscono tutto all'istruzione, e non veggono nello spettacolo che il profitto che se ne può trarre. Vero è che nulla rimane in noi d'una commedia d'intreccio; ma perchè non sarà egli permesso di divertirsi, senz'altro scopo, per mezzo d'un ingegnoso folleggiare? Quanta invenzione non ci è mai in una buona commedia di questo genere? Non è forse un trastullo pel nostro spirito quel vedere l'un dopo l'altro tanti inaspettati ripieghi? e il variato giuoco di tanti accidenti bizzarri non è forse un vivo piacere per l'immaginazione? Questo se non altro è ciò che l'esempio di parecchie commedie spagnuole ha sufficientemente provato.

La commedia d'intreccio viene accusata d'allontanarsi dal corso naturale degli avvenimenti; in una parola, d'essere inverisimile. Il che non è giusto se non fino ad un certo segno. Il poeta, è vero, ci presenta tutto quanto ci ha di più straordinario ed anche di più incredibile: egli si permette sovente, di bel principio, una grande inverisimiglianza, come la perfetta conformità di due figure, od un travestimento di cui nessuno s'accorge; ma bisogna che tutti gli accidenti che derivano da questa prima supposizione, ne pajano l'effetto necessario, e vogliamo che ci si renda buon conto di tutte le conseguenze dei fatti conceduti. In oltre, siccome per ciò che riguarda il fondamento dell'azione, il poeta non ci offre che un leve giuoco dello spirito, così noi giudichiamo con tanto maggior severità l'esecuzione del suo lavoro per tutti gli altri rispetti.

Nella commedia in cui si disegnano i caratteri con tratti più risentiti, è uopo che i personaggi, sieno aggruppati con arte, dimodochè si facciano scambievolmente risaltare. È però vero che questo metodo è soggetto a degenerare in una ordinazione troppo sistematica, ove si fa che ciascuna dipintura abbia simetricamente il suo contrapposto, ed ove il tutto piglia un certo che d'aspro e d'affettato. Parimente non ci ha gran merito in quelle commedie nelle quali i differenti personaggi non servono che a far passare per tutte le prove possibili un carattere principale, soprattutto quando tal carattere non consiste in altro che in una abituatezza od in una opinione particolare, come se una qualità di per sè potesse formare un individuo, nè dovess'egli presentarsi sotto più d'un aspetto.

Ho già mostrato ciò ch'era l'ideale della natura umana nell'antica commedia. Poichè dunque la commedia odierna si propone d'imitare la realtà, essa deve, secondo la regola, interdirsi l'esagerazione approvata e volontaria del primo teatro de' Greci; bisogna che procuri di darne de' piaceri differenti, e che vie più s'accostino alla natura del serio; il che s'ottiene da essa con volgersi soprattutto a sviluppare di mano in mano caratteri notabili.

Due generi di comico differenti possono dominare ne' caratteri; l'uno, cui darò il nome di comico d'osservazione, non esiste che agli occhi dello spettatore; l'altro, che nominerò comico confessato, si manifesta col pieno consenso del personaggio. Il primo esige maggior finezza, e appartiene specialmente all'alta commedia; il secondo eccita una sorta d'allegria che maggiormente conviene alla farsa. Vedrò di spiegarmi più chiaramente.

Esistono delle ridicolosaggini, delle pazzie, delle stravaganze d'ogni specie, o al tutto ignorate da chi n'è preso, o ch'egli è indotto a nascondere se per sorte un cotal poco se ne accorga. Egli si rende così persuaso che i suoi difetti gli nocerebbero in faccia agli altri, che ben si guarda d'apparire quello ch'è in realtà; ma il suo segreto gli sfugge a suo malgrado, e senza sua saputa. Come dunque l'autor comico vuol dipingere cosiffatti individui, si bisogna che egli ci presti il suo proprio talento d'osservazione,

affinchè possiamo conoscerli. L' arte sua consiste nel lasciar trasparire il carattere, come di furto, per mezzo di tratti leggerissimi, e fa d' uopo ch' egli collochi il suo oggetto in guisa che le più fine gradazioni non scappino dall'occhio altrui.

A rincontro, ci sono certe debolezze o cattive abituazioni morali che si riguardano con una sorta di compiacenza da chi le ha contratte, e che, lontano dal volerle correggere, egli anzi nutrisce ed accarezza affettuosamente. Di tal fatta sono spesso quelle inclinazioni, che, senza disegno di nuocere e senza desiderio d'usurpare gli altrui diritti, provengono semplicemente dall'impero della sensualità. Questi difetti possono per altro andar congiunti con un grado sufficiente di spirito e di senno; e quando il personaggio, in cui si trovano, ritorna in sè stesso, quand'egli si diverte a proprie spese, e di buon animo *confessa* gli errori suoi agli altri, cercando solamente di conciliarsi la loro benevolenza per mezzo del diletto ch'ei loro procura, costui ci presenta ciò ch' io nomino *comico confessato*. Questo genere suppone sempre un personaggio in certa guisa doppio, la cui metà ragionevole, che si fa giuoco dell'altra metà, ha nell' umore e nell' officio suo molta affinità coll'autor comico stesso. Questi si trasporta tutto intero nel suo rappresentante, gl' impone di disegnarsi in caricatura bene spiccata, e di tener segreto pratiche cogli spettatori, per ridersi e burlarsi insieme degli altri personaggi. Dalla medesima fonte deriva pure il comico arbitrario, o sia quello de' personaggi fantastici, genere che produce sovente un grande effetto, benchè i Critici pongano studio a deprimerlo. Vi si può trovare ancora lo spirito e l'estro ardito dell' antica commedia. Il buffone privilegiato (poichè quasi tutti i teatri ne hanno uno, ora arguto e spiritoso, ora goffo e balordo) ha ereditato alquanto di quella gioviale inspirazione, di quell' abbandono pieno di franchezza, e di quella libertà di dir tutto, che avevano in grado così sovrano i primi poeti comici. È questa una prova di più che la commedia antica, di cui parlammo come del genere veramente originale, non posava già sopra un gusto bizzarro e proprio a'Greci, ma ch'essa apparteneva di sua natura all'essenza medesima dell'arte comica. ✗

Acciocchè l'allegria degli spettatori si sostenga per tutto il corso d'una commedia, è uopo che l' autore eviti con ogni diligenza tutto quello che potrebbe dare una cotal dignità morale a'suoi personaggi, od inspirare un vero interesse pel loro stato; giacchè sì l' uno che l' altra farebbe indubitabilmente cader nel serio. Qual è dunque il suo segreto per impedire che i sentimenti morali non vengano ad agitar l'anima allorchè le azioni ch'egli rappresenta, sono di qualità da eccitare ora lo sdegno e lo sprezzo, ora il rispetto e la simpatia? Questo segreto consiste in ciò, ch'egli trasporta il suo soggetto nella regione dello spirito. Egli contrappone gli uomini gli uni agli altri come se fossero oggetti materiali, fa loro misurare le proprie forze reciproche, e mostra che la vittoria rimane al più destro. Per questo verso, la commedia s' accosta alla natura dell' apologo. Le favole mettono in iscena animali dotati di ragione e la commedia espone alla nostra vista uomini che fanno servire il loro intendimento a soddisfare l'istinto animale. Quest'ultima espressione s'applica ordinariamente alla sensualità; ma, dandole un senso più esteso, significherà l'egoismo. In quella guisa, di fatto, che il sagrifizio de'proprj interessi e della vita medesima innalza l'uomo alla dignità tragica, l' idea esclusiva di sè stesso ne forma un personaggio da commedia; e però vediamo che tutti i personaggi veramente comici rappresentano cima d' egoisti. Dal momento che l' autore cessa di dare a'suoi personaggi motivi personali, egli esce dallo stile della commedia. Egli non deve metterci in quella disposizione d'animo che ne porta a giudicare se le azioni sono nobili o volgari, innocenti o colpevoli, ma sì bene in quella che ne fa discernere ciò ch'è goffo o spiritoso, destro o malaccorto, insensato o saggio.

Alcuni esempi renderanno più chiare le mie idee. Il rispetto involontario che abbiamo per la verità, pertiene a'nostri sentimenti di morale più intimi. Una perfida menzogna, che può rovinare un innocente, ci riempie di fiera indignazione, e potrebbe entrare nel dominio della tragedia. Perchè dunque la malizia e l'astuzia sono esse, per confessione di tutto il mondo, un motivo comico così eccellente, almeno allorquando non producono funeste conseguenze, e che, senz' avere un disegno formale di nuocere, non se ne fa uso che per trarsi d' impaccio, o per conseguire un fine personale? Egli è perchè colui che le impiega, o interamente uscito dalla sfera della morale; così la verità come la menzogna si offrono ad esso quai semplici

mezzi, e noi pigliamo diletto di tutto lo spirito ch'ei mette in opera per soddisfare sentimenti sì poco elevati. E il vero che noi troviamo ancor più dilettevole che l'ingannatore sia còlto a'proprj lacci, e che per esempio, volendo mentire, egli abbia una cattiva memoria; ma lo stato d'un uomo gabbato è sempre in sè stesso uno stato comico, quando non ha nulla di pericoloso. Esso diverte ancor maggiormente quando è l'effetto o d'un cattivo uso delle qualità morali, o della vanità, della dabbenaggine, delle stravaganze d'ogni fatta; ed allorchè l'inganno e l'errore si trovano d'ambe le parti, e s'incrocicchiano in diverse direzioni, producono frequentemente situazioni piacevolissime Tale, fra l'altre, è quella di due personaggi che si abbordano con animo d'ingannarsi a vicenda, e che andando ambedue sull'avviso, non dànno fede a nulla di quanto e'si dicono, benchè fingano di cader nella rete, ed alle fine si lasciano senza che all' uno sia punto riuscito di capacitar l' altro, ma pur soddisfatti perfettamente dell' esito della loro scaltrezza. Tale sarebbe ancora la situazione di due uomini, l'uno de' quali, volendo pure ingannar l' altro, gli dicesse, senza saperlo, la verità, e intanto questi per diffidenza cadesse a vicenda in errore. Si potrebbe quindi comporre una maniera di grammatica comica, in cui si mostrerebbe come le proposizioni più semplici, intrecciandosi insieme, pigliano una forza ognor crescente, e arrivano a produrre de' periodi complicati di grandissimo effetto.

Si potrebbe eziandio provare che quel tessuto di equivochi artifiziosamente disposti, onde si compone la commedia d'intreccio, non è una parte dell'arte comica tanto spregevole, quanto affermano i partigiani delle commedie in cui i caratteri sono più compitamente sviluppati. Aristotile ne dipigne il ridicolo come una imperfezione, o vero un difetto che non giunge fino a produrre effetti nocevoli. Il che certo è detto ottimamente; imperocchè, non prima sentiamo vera pietà, che già se n' è ita la nostra disposizione all' allegria. L' infelicità comica non debb' esser altro che una inquietudine, un imbarazzo che alla fine si dissipa, od al più un' umiliazione meritata. A quest'ultimo genere d' infelicità riferir si debbono quei mezzi corporali d' educazione per gli adulti, che il nostro secolo, o delicatissimo, o compassionevolissimo, vuol mettere in bando dal teatro, comechè Molière, Holberg ed altri insigni maestri n' abbiano fatto un uso frequente. L'effetto comico di questi mezzi risulta da ciò, ch' essi dimostrano evidentemente a qual punto i sentimenti dell'anima dipendono da circostanze esterne; sono essi, come fu detto, argomenti perfettamente persuasivi: questi gastighi stanno alla commedia, come la morte degli eroi alla tragedia. Qui si distrugge la parte materiale dell' uomo, ma i suoi principj restano inconcussi; là, per l' opposito, è l' ente morale che abiura la sua precedente esistenza, manifestando in un tratto nuovi sentimenti, affinchè la natura fisica non abbia a soffrire.

Se dunque la commedia non tende a far ispiccare la dignità della natura umana, nè dirige l' attenzione dello spettatore verso le qualità più degne di stima, come mai vorremo prometterci da essa un' istruzione morale, e con qual diritto si esigerà ch' ella ne renda migliori? Per poco che si prendano in esame le massime de' Comici greci, si vedrà che in generale non sono esse che ritratti dell' esperienza. Ora l'esperienza non ci fa conoscere i nostri doveri; la coscienza è quella che ce ne inspira l' immediato sentimento. L' esperienza ci fa soltanto distinguere l' utile dal nocivo. Le lezioni della commedia non si volgono già intorno al merito dello scopo, ma intorno al valore de'mezzi. La commedia insegna, come ho già detto, le regole della prudenza, la morale delle conseguenze e non de' principj, quella del successo e non delle intenzioni. Quest' ultima, la sola verace morale, si collega, per contrario, essenzialmente collo spirito della tragedia.

Mercè di simili riflessioni, non mancarono parecchi filosofi d' accusare la commedia d' immoralità. Ciò fece Rousseau con molta eloquenza nella sua lettera sopra gli spettacoli. È certo che il quadro della società non è edificante; perciò la commedia non la presenta qual esempio da seguire, ma come un salutare avvertimento. Ci ha una parte usuale della dottrina morale che si potrebbe chiamare l' arte della vita. Chi non conosce il mondo, corre pericolo, nei casi particolari, di fare una falsa applicazione de' principj generali più rispettabili, e, colla migliore volontà; viene a gran rischio di cagionar molto pregiudizio a se ed agli altri. La commedia dee servire a rendere più fino e più giusto il nostro discernimento in ciò che risguarda le vicende e le persone: ecco la sua vera, l' unica sua utilità.

Tali sono le idee generali che debbono dirigerci nell' esame dei diversi autori comici Io non mi allargherò sui pochi frammenti che ci sono rimasti della nuova commedia dei Greci, nè sulle indirette notizie che dare ci possono in questo proposito le imitazioni latine.

La letteratura greca era straricca in questo genere. Il catalogo degli scrittori comici, la maggior parte fecondissimi, le cui opere sono per noi perdute, e i titoli delle loro commedie, formano da sè un grosso dizionario. Benchè la commedia non sia fiorita in Grecia che durante il breve intervallo che sèpara la fine della guerra del Peloponneso dai primi successori d' Alessandro, pur si contavano a migliaja le composizioni di questo genere. Ma il tempo cagionò in questo ammasso di ricchezze letterarie una tal devastazione, che più non possediamo nella lingua originale fuorchè de' frammenti mutilati in guisa da non potersi comprendere, e, in latino, che ventisei commedie tratte dagli autori greci, tradotte o rifuse da Plauto e da Terenzio. Qui potrebbe la Critica riparatrice trovare in che occuparsi, e ben porterebbe la spesa di raccogliere tutto ciò che ne rimane, per giudicare di quello che abbiamo perduto.

Egli è non pertanto possibile di formarsi una idea generalissima dello spirito della commedia, e del carattere de' differenti poeti drammatici al appresso de' Greci, come appresso de' Romani. Ne' frammenti e nelle sentenze comiche de' Greci si nota in quanto alla costruzione del verso e alla dizione, la più pura eleganza, l' esattezza unita alla facilità, e quella grazia d' espressione chiamata grazia attica, il cui modello veniva senza dubbio somministrato dalla conversazione. I comici latini, per contrario, trascurano molto la parte della versificazione, e lasciano perdere l' idea del ritmo in mezzo alle numerose licenze de' loro versi. Nelle loro composizioni, la scelta e l'accozzamento de' vocaboli sono lontani dall' essere sempre felici; e Plauto, almeno, studia molto poco il suo stile. È vero che alcuni dotti romani, Come Varrone, fecero grandissimi elogi della maniera di scrivere di questo autore; ma bisogna saper distinguere il suffragio de' filologhi da quello de' poeti. Plauto e Terenzio sono nel numero de' più antichi scrittori latini; ambedue scrissero in un tempo che per poco non v' era ancora un linguaggio letterario, e che tutto si attigneva dalla viva sorgente della conversazione o della natura. I Romani più moderni, che vivevano nel centro d' una cultura di spirito raffinatissima credettero di vedere in questa primitiva semplicità una vaga schiettezza; ma ciò era piuttosto un dono del cielo, che l' effetto dell' arte del poeta. Orazio esclama contro l' esagerato entusiasmo che inspiravano a' suoi tempi gli antichi autori, e sostiene che Plauto ed altri poeti comici non avevano fatto che abbozzare così alla grossa le loro opere, a fine di riceverne più presto la mercede. È dunque certo che i Greci perdettero nell' imitazione latina, se non altro, in quanto alle particolarità; ed è quindi mestieri, per giudicarli, di ridonar loro coll' immaginazione quell' occurato e grazioso colorito che osserviamo ne' frammenti che ci rimangono. La disposizione generale delle loro commedie ha pure sofferto grandi cambiamenti, per quanto pare assai svantaggiosi, fra le mani di Plauto e di Terenzio. Il primo lascia da banda molte scene e molti caratteri; il secondo ve ne aggiugne, e rifonde due commedie in una. Hanno essi ciò fatto per un giusto sentimento delle convenevolezze dell' arte? hanno essi preteso di superare i loro modelli con disegni meglio combinati? Io ne dubito assai.

Plauto allarga sempre il suo soggetto, e gli è forza riparare, per via di mutilazioni, l'eccessiva lunghezza ch' egli avea data alle sue commedie; a rincontro, la mancanza di una vena feconda fa sovente apparire quelle di Terenzio un po' grette, e si vede ch' egli ne riempiva le lacune per mezzo di giunte estranee. I suoi contemporanei gli davano già carico d' aver guasta o falsificata una grande quantità di commedie greche, per comporne un piccolissimo numero di latine.

Parlasi in generale di Plauto e di Terenzio come di scrittori originali. I Romani sono in questo scusabili; e' non avevano naturalmente lo spirito poetico, e il loro teatro era composto in parte di traduzione, e in parte d' imitazioni libere d' opere greche, ch' essi non tardarono poscia a rifonderе ed a far proprie. Una maniera alquanto particolar di recar la poesia d' una lingua nell' altra, la mettevano essi in conto d' originalità. Noi vediamo pure, in un prologo giustificativo di Terenzio, che l'idea del plagio non si estendeva, agli occhi suoi, oltre alla letteratura latina, e ch'egli non pensava a giustificarsi d' altro, che dell'essersi valuto d' una traduzione già fatta. Poiche

dunque non possiamo, per alcun patto, considerare gli autori comici romani sotto l'aspetto di genj creatori, e che solo intanto sono essi per noi pregevoli, in quanto c' indirizzano a conoscere la forma della commedia greca, verrò qui inserendo ciò che potesse parer degno d' annotazione intorno al carattere e alla differenza del loro stile, per ritornar poscia il discorso alle opere de'Greci.

Gli artisti ed i poeti vivevano in Grecia nella condizione più onorevole. Appresso dei Romani, all'incontro, le lettere non furono in prima coltivate che da uomini dell'infima classe, e da miseri stranieri, od anche da schiavi. Plauto e Terenzio, i quali furono pressochè contemporanei, vissero prima della terza guerra punica; l' uno era un povero giornaliero, e l'altro schiavo cartaginese che fu poscia affrancato. La loro fortuna fu però ben differente. Plauto passava alternamente dal lavoro della penna a quello del mulino donde ritraeva la sussistenza; laddove Terenzio vivova nella casa del primo Scipione e del suo amico Lelio; quest'illustri romani onoravano pure Terenzio d' una famigliarità così intima, che si credette gli dessero mano a comporre le sue commedie, ed anzi mandassero fuori le proprie opere sotto al nome di lui. Le abitudini di questi autori comici appariscono nello stile d'ambedue. L'ardita asprezza di Plauto e le sue facezie tanto vantate sentono del suo commercio colla classe popolaresca; nel linguaggio di Terenzio, all'incontro, si osserva una tinta della società più gentile. Diversissima soprattutto è la scelta de' loro soggetti. Il genio di Plauto tende alla farsa, all'allegrezza esagerata e sovente importuna. Terenzio è naturalmente spinto a colorir dipinture finamente caratterizzate; la sua giovialità è più temperata, e si vede ch'egli inclina a portare la commedia verso il dramma istruttivo ed anzi commovente. Alcune commedie di Plauto sono ritratte da quelle di Difilo e di Filemone, ch'egli imitò, senza dubbio, con molta caricatura; ma non sappiamo quali sieno stati i modelli delle altre. Siccome però dice Orazio che si credeva che Plauto volesse gareggiare col siciliano Epicarmo, così sarei mosso a presumere ch'egli abbia tolto l'*Anfitrione*, commedia d'un genere affatto particolare, a questo antico Comico dorico che si dava soprattutto a' soggetti mitologici. Terenzio trasse due delle sue commedie da Apollodoro e le altre quattro da Menandro; verisimilmente la sua maniera d'imitare, dalle volontarie alterazioni in fuori, era molto più fedele ne' particolari, che quella di Plauto.

Giulio Cesare consacrò in onore di Terenzio alcuni versi, ne' quali lo chiama un mezzo Menandro; e, mentre vanta la dolcezza dello stile di esso, soltanto gli duole ch'egli mancasse d'una certa forza comica.

Ciò ne riconduce naturalmente ai Greci. Pare che i più famosi de' loro poeti comici sieno stati Difilo, Filemone, Apollodoro e Menandro. La palma della vaghezza, dell'eleganza e della grazia dello stile fu data ad una voce a Menandro, e con tutto questo si sa che Filemone gli tolse più volte il premio. Quest' ultimo per avventura si studiava di piacere alla moltitudine, od aveva modi peculiari di guadagnarsi i pubblici suffragi. A ciò, senza dubbio, voleva battere Menandro, allorchè avvenutosi nel suo rivale, gli disse: *Di grazia, Filemone, non t'arrossisci tu quando riporti la vittoria sopra di me?* L'epoca in cui Menandro mise in fiore la commedia, conseguita immediatamente a quella d'Alessandro il Grande. Egli era contemporaneo di Demetrio falereo: Teofrasto lo aveva istruito nella filosofia, ma egli s'accostava alla setta d'Epicuro pel suo modo di pensare, ed abbiamo un suo epigramma nel quale dice: *Che in quella guisa che Temistocle avera salvata la sua patria dalla schiavitù, Epicuro l'aveva liberata dalla disragione.* Egli amava la voluttà più squisita. Fedro, in un suo frammento, ce lo dipigne per un uomo dedito alla mollezza e di costumi effeminati. I suoi amori colla cortigiana Clicera furono famosi. La filosofia epicurea, che ripone la maggior felicità della vita nelle inclinazioni soddisfatte, e che non risveglia nel fondo del cuore il desiderio d' un' attività coraggiosa, doveva acquistar favore dopo la perdita della libertà, poichè i sentimenti che inspirava questa morale indulgente, erano tali da consolar l'anima dolce e serena de' Greci della mancanza della gloria. E non altrimenti che una simile dottrina è forse la più adattata allo spirito del poeta comico il quale non vuol fare che impressioni moderate, nè cerca in modo alcuno d'eccitare una violenta indignazione contro le debolezze umane, così pure la filosofia degli Stoici è la più conforme a' sentimenti onde vuol essere infiammato il poeta tragico. Si può comprendere ancora facilmente come in que' tempi d'oppressione politica nacque appresso de'Greci un così vivo appassionamento per la commedia, come

quella cba, rimuovendo i loro sguardi da' pubblici negozj e dagl' interessi dell' umanità, li fermava unicamente sopra circostanze domestiche e personali.

Il teatro greco era stato originariamente destinato a rappresentazioni d'un genere più elevato, nè tacer vogliamo gli svantaggi della sua costruzione per la commedia. La cornice era troppo grande da essere riempiuta dal quadro; la scena sempre all'aria aperta non mostrava che di rado l'interno delle case; l'azione tutta intera succedeva in istrada, e i personaggi erano costretti d' uscir fuori per communicarsi i loro segreti. Si risponde a ciò, che v' era *l' enciclema* (*), che i Greci vivevano assai più di noi all'aria aperta, e inoltre che si risparmiavano le mutazioni di scena, supponendo che le famiglie partecipanti all'azione avessero vicine le loro case. Ma l' inconveniente reale e irremediabile, prodotto da una simile disposizione del teatro, era la suppressione de' personaggi femminili. Se si voleva osservare il costume, che nella commedia è di prima necessità, non si poteva certo evitare d' escludere dalla scena le fanciulle da marito, e in generale tutte le giovani donne oneste. Non ci si vedevano adunque che achiave o cortigiane, o madri di famiglia. Questa esclusione, che togliava grandissima vaghezza allo spettacolo, aveva ancora una spiacevole conseguenza per l' interesse drammatico, poichè sovente accadeva che un' intera commedia si volgesse intorno ad una pratica amorosa, o intorno ad un progetto di matrimonio con una fanciulla che gli spettatori non avevano pur veduta.

Atene, luogo della scena immaginaria al pari che dello spettacolo reale, era il centro d'un piccolissimo Stato, nè si poteva pargonare, per estensione o popolazione, colla maggior parte delle nostre capitali. L' eguaglianza repubblicana non permetteva alcuna distinzione veramente notabile fra le diverse classi. Non ci era nobiltà riconosciuta; tutti gli abitanti liberi erano cittadini più o meno ricchi, la cui sola occupazione, in generale, era di governare i loro averi. Di qui nasce che i contrasti provegnenti dalle differenze d' educazione e di genere di vita, risultano assai poco nella commedia greca: ella si tiene in una sfera di mezzo; vi si potrebbe trovare un certo che di cittadinesco, anzi un poco della maniera delle piccole città; ma forse non piacerebbe estremamente a quelli che amano di vedere sulla scena la dipintura dei costumi raffinati o corrotti della Corte e delle grandi capitali.

Quanto a ciò che riaguarda le relazioni dei due sessi, i Greci non conoscevano nè la galanteria dell'Europa moderna, nè il rispetto entusiastico unito all'amore che inspira lo spirito cavalleresco: tutto era voluttà o matrimonio; e il matrimonio stesso, secondo la costituzione politica e sociale d'Atene si considerava unicamente per un dovere: egli era un affare di convenienza, e non d' inclinazione. Le leggi non si mostravano aevere se non che per assicurare la legittimità e l' origine veramente ateniese de' figli. Il diritto di cittadinanza era un grande privilegio, e in tanto più prezioso, in quanto non si lasciava che si aumentasse oltre ad un certo termine il numero de' cittadini. Conforme a questo principio, i matrimonj co' forestieri erano dichiarati nulli. Siccome la compagnia d'una moglie che non ai era mai veduto prima delle nozze, e che passava tutta la vita nell'interno della sua abitazione, non era molto dilettevolo, così era uso comune d'andare a sollazzarsi in casa delle straniere, delle liberte o delle cortigiane. La facile morale de' Greci lasciava in questo, soprattutto a' giovani scapoli, una grande libertà. La commedia rappresentava un genere di vita cosiffatto in un modo ben più fedele che non parrebbe a noi conveniente. Le commedie greche finiscono in generale, come tutte le commedie del mondo, col matrimonio, quasi che il serio entrasse nel corso della vita insieme con questo avvenimento; ma il matrimonio non è d'ordinario che un mezzo di riconciliazione con un padre irritato dal disordine di un amore illecito. Alcuna volta pure la pratica amorosa si cambia in un vincolo legittimo, per via d'una riconoscenza che fa in un trat-

(*) Non si può recare in dubbio che non si facesse uso di questa macchina nella prima scena delle *Nubi* per far vedere Stepsiade e suo figlio addormentati sopra un letto. Nel corredo delle decorazioni, Giulio Polluce fa pure menzione di una sorta di tettoja a padiglione, o di gronda, con una porta rustica, che rappresentava anticamente una stalla a fianco dell'edifizio di mezzo, e che servì poscia a diversi usi. Nella *Sartore* d'Antifane, per esempio, se ne faceva un'officina. Quivi al pari che nell' enciclema, si davano i banchetti; il che non poteva sembrare straordinario agli spettatori. Nessun commentatore moderno, ch'io mi sappia, si prese cura di darci un'idea chiara della ordinazione teatrale delle commedie di Plauto e di Terenzio.

to scoprira nella supposta straniera una bennata Ateniese.

Puossi notare che lo stesso genio fecondo, a cui si debbe il perfezionamento dell'antica commedia, concepì ancora l'idea della nuova. L'ultima commedia, cha abbia scritto Aristofane, intitolata *Cocalo*, presenta già una seduzione ed una riconoscenza; in somma vi si ravvisano gli stessi mezzi d'intreccio cha tolse poscia Menandro ad imitare.

Giusta simili dati, i caratteri comici non potevano offerire molta variatà, e basta uno sguardo ad abbracciarli quasi tutti. Veggonsi dunque apparir di continuo i medesimi personaggi; ciò sono il padre avaro a severo, o il padre dolce e debola cha d'ordinario si lascia governare alla moglie, e allora fa causa comune col figlio; la madre di famiglia, o tenera e ragionevola, o borbottona, superba, a che rinfaccia alla famiglia le sostanze che le recò in dote; il figlio della casa, vanerello, dissipatore, ma pur amabila, sincero, e capace di vero amore in un commercio da prima illegittimo; la sua bella, o già interamente corrotta, vana, scaltrita e interessata o di buon'indole e ancor suscettiva di nobili sensi; lo schiavo astuto, che dà mano al suo padroncino per ingannare il genitora e mugnera denaro dal suo borsello con ogni sorta di strattagemmi; l'adulatore o il parassito ufficioso, che si piega a tutto per ottenere un buon desinare; il sicofanta, il cui mestiera è di strascinare gli uomini saggi a regolati in cento processi ingiusti, ch'egli poi dirige a prezzo; una specie di bravaccio, ritornato dalle guerre straniere, il quale, per lo più d'animo vigliacco, fa pompa da' suoi valorosi gesti; finalmente una donna depravata, la quala, dandosi il titolo di madre, corrompe la zitella commessa alla sua custodia; ed un mercadante di schiave cha specula sulle stravaganti passioni de' giovanetti, e non ascolta che il proprio interesse. Questi due ultimi personaggi sono spiacevolissimi, e la ripugnanza che inspirano, ne li fa tenere per vere macchie nella commedia greca; ma quasi v'erano indispensabili, stante la maniera ond'essa era concepita.

Lo schiavo astuto era pure d'ordinario il buffone titolato, o vogliam dire quel personaggio che si compiace nel confessare, con una sorta d'esagerazione, i suoi appetiti sensuali e la sua poca coscienza, che mette in canzone tutti gli altri, e volontieri si volge co' suoi detti agli spettatori. Questo personaggio servì di modello ai moderni servitori di commedia; ma debito cha sia stato trasferito na' costumi nostri con tanta convenevolezza a verità, quanto ne aveva altra volte. Lo schiavo greco era nato nel servaggio; abbandonato per tutta la sua vita al capriccioso volera d'un padrone, egli era sovente esposto a' più duri trattamenti. Potevasi perdonare ad un uomo, cui la società aveva privato di tutti i diritti, il credere di non avere alcun obbligo verso di essa. Egli era particolarmente in istato di guerra col suo oppressore, e l'astuzia diveniva l'arme sua naturale. Il servo dei nostri giorni, che ha scelto liberamente la sua condizione e il suo padrone, è per contrario assolutamente un furfanta quando tiene il sacco ad un figlio che s'aguzza di gabbare il padre.

Quanto alla sensualità confessata, contrassegno ordinario de' personaggi comici dell'infima classe, ci ha solo il buon gusto che debba servire di regola. Non si esige gran cosa da coloro a chi la vita concede pochi privilegi, e possono questi dar segno di sentimenti volgari senza cha ci rechino forte disgusto. Quanto più il servo goda d'una sorte felice nella realtà, tanto meno ei vale per la commedia. Si può dire, in onore del nostro secolo, ch'esso è il solo in cui si sieno veduti, ne' dammi di famiglia, da' servi talmente onesti e sensitivi, che per ciò diventano meno atti ad eccitare il riso, che la lagrime.

Il ritorno de' medesimi nomi in tutte le commedie, e di nomi in parte significativi, era in certa guisa un confessara la ripetizione de'medesimi caratteri. Nondimeno si trovava quivi maggior semplicità, che nei penosi sforzi di parecchi autori moderni, i quali, per dare un'aria di novità a tutta le parti secondarie, si stillano il cervello a scegliere tratti particolari all'individuo, a non fanno che distornare l'attenzione dall'oggetto principale, senza pur sempre evitare di riprodurre le copie degli antichi modelli. Assai meglio tornerebbe il disegnar questo ganere di pittura con colpi più grandi, ed il lasciara una certa latitudine all'attore, affinch'egli potesse a suo piacimento rendere l'imitazione più personale. Sotto questo aspetto si potrebbe giustificar l'uso delle maschere nella commedia, benchè fossero state originariamente immaginate per altre composizioni drammatiche. Senza dubbio esse avevano, di pari coma la disposizione generala del teatro, molto minori inconvenienti nella tragedia e nella commedia antica, che non ne eb-

bero da poi. Egli era certamente contrario allo spirito della nuova commedia, ove tutto imitava la natura reale colla più perfetta esattezza, che le sole maschere dessero l'idea d'una caricatura grottesca: e pure esse avevano delle fattezze anche più esagerate che nell'antica commedia. Questo fatto che pare straordinario, è però si formalmente attestato, che non si potria metterlo in dubbio (*). Quando fu proibito d'introdurre sulla scena personaggi reali, si ebbe talmente timore che l'imitazione dei volti umani non presentasse per caso qualche simiglianza individuale, e soprattutto quello d' alcuno dei governatori macedoni, che per andar vie più sul sicuro non si praticarono che maschere caricate e ridicole. Tali caricature aveano però sempre un'espressione determinata. Quindi le sopracciglia inegnali, di cui già parlammo, erano un tratto caratteristico; esse indicavano quella mania d'esaminar tutte le cose con una esattezza cavillosa e inquieta, che in realtà fa talora contrarre l'abituatezza d'alzare un occhio o d'abbassar l'altro(**). Le maschere tuttavia non mancavano d' alcuni vantaggi nella commedia, e fra gli altri avevano quello di far subito chiaro lo spettatore, annunziandogli il ritorno, quasi inevitabile, de'conosciuti caratteri (***).

(*) V. Platonius, Aristoph. cur. Küster, p. XI.

(**) Veggasi Giulio Polluce nel suo capitolo sopra le maschere comiche, e si paragoni con Platonio, al luogo citato. Veggasi pure Quintiliano lib. XI. cap. 3. È questo il fondamento del motteggio di Voltaire che riferimmo nella Lezione III, pag. 32.

(***) Ho assistito in Weimar ad una rappresentazione degli *Adelfi* di Terenzio, nella quale il vero costume antico era esattamente osservato. Questo spettacolo, diretto dal celebre Goethe, ci procurò l'ignoto piacere d'una festa teatrale dei tempi antichi. Gli attori si servivano di maschere parziali che si adattavano artifiziosamente al volto.—(Questo genere non era sconosciuto ai Greci, poichè si trovano antiche imitazioni di maschere comiche, le quali hanno, in luogo della bocca, una enorme apertura circolare, per la quale si dovea vedere tutta la parte inferiore della faccia, verisimilmente affinchè il movimento di certi muscoli in contrasto colla durezza degli altri accrescesse l'effetto risibile del personaggio)—Gli attori, io dico, si servivano di maschere parziali, nè mi parve, non ostante la piccolezza del teatro, che ne venisse scemato il vivo effetto della rappresentazione. La maschera era parzialmente favorevole al personaggio dello schiavo astuto. La strana fisonomia e gli abiti singolari di questo buffone dell'Antichità ne facevano un essere d'una specie a parte. La razza degli schiavi, a cui egli apparteneva, distinguevasi dal resto della specie umana ne'gesti, nella parola e nel complesso della maniera d'essere.

Non si può non pigliare ammirazione della infinita moltitudine di commedie differenti che il genio inventore degli antichi poeti comici potè ritrarre da un tema così semplice come quello della vita domestica, e dall'angusto circolo d'un picciol numero di caratteri determinati. Dobbiamo ancora saper grado a questi medesimi autori d' essere rimasti fedeli a'costumi nazionali infino nelle supposizioni che costituiscono l' intreccio e lo sviluppo di tutte queste commedie.

Le circostanze, per la maggior parte locali o politiche, ond' essi traevano profitto, davano all'opere loro un carattere peculiare. La Grecia era composta d' un gran numero di piccole repubbliche indipendenti, situate in isole o lungo le coste. La navigazione ed anche la pirateria vi avevano una grande attività, e i corsari davano sovente la caccia agli uomini per mantenere il commercio degli schiavi. De'fanciulli nati liberi potevano dunque essere rapiti; essi potevano ancora, se i loro parenti si fossero un tempo prevaluti del crudel diritto d'esporli, essere stati per ventura conservati in vita, e venire impensatamente ritrovati dopo una lunga serie d'anni. L'idea di queste diverse possibilità preparava quelle riconoscenze fra parenti di cui la tragedia aveva già somministrato il modello. L'intreccio comico si sviluppava dunque nel presente, ma gli avvenimenti staordinarj sui quali era esso fondato, venivano confinati in tempi e luoghi remoti, in guisa che questo quadro al naturale della vita giornaliera aveva pure la sua lontananza, per un modo di dire, romanzesca e maravigliosa.

I poeti comici greci trascorsero tutta la provincia della loro arte, e ne conobbero tutti i generi secondarj. Essi composero con eguale diligenza la farsa, la commedia d'intreccio, quella di carattere più o meno caricata, ed anche il dramma serio. Essi avevano di vantaggio un genere dilettevolissimo, di cui non ci rimane alcun modello, e nel quale mettevano in iscena de'personaggi istorici; nè si potrebbe dubitarne, stanti parecchi indizj che ne abbiamo, e soprattutto considerati i titoli di alcune commedie per



noi smarrite. Vedesi, per cagion d'esempio, che essi trattarono il soggetto di Saffo, dipingendo l'amore d'Anacreonte per questa celebre donna, e la passione ch'ella sentì per Faone. Tutta l'istoria del salto di Leucade non è per avventura che una finzione d'un poeta drammatico. Queste opere istoriche a un tratto e poetiche dovevano, per la scelta de'soggetti, somigliar molto il nostro dramma romantico. La commovente dipintura delle vive passioni unita alle grazie più placide dell'imitazione della natura riceveva senza dubbio dal dilicato pennello de'Greci molto interesse o molta leggiadria.

Io credo d'aver data un'idea in tanto più giusta dell'antica commedia, in quanto non ne ho taciuto nè i difetti nè i confini. La tragedia e la prima commedia restano inimitabili, inaccessibili, uniche nell'istoria dell'arte drammatica. Se bisogna por giù la speranza di veder rinascere queste brillanti creazioni dell'umano ingegno, si può non pertanto cercare in tutte le guise di gareggiare coi Greci nella nuova commedia, ed anche di superarli. Sì tosto che si abbandonano le sublimi regioni della pura poesia, e si discende sulla terra, sì tosto che si mescola insieme colle finzioni ideali della fantasia l'imitazione prosaica della vita reale, non sono più il genio e il sentimento delle arti che soli determinano il successo, ma sì bene le circostanze più o meno felici. L'esempio della scultura si para qui innanzi di bel nuovo. La sublime idea d'affinare e nobilitare la figura dell'uomo di sorte da renderla degna di rappresentare gli Dei, non infiammò che una sola volta gli artisti. Dopo ch'ella fu eseguita, non si potette far altro, oziandio con eguale ingegno, se non che riprodurre effetti già conosciuti, e per così dire, già triti. Nell'imitazione individuale, per l'opposto, lo scultore moderno può, per tutti i rispetti, esser felice rivale degli antichi. Non è più una immagine creata dal solo entusiasmo; si è dovuto prender consiglio dall'osservazione: e l'artista che si commette alla guida di essa, può bello, e spargere sopra il suo lavoro l'incanto d'una esecuzione maestrevole, facile e graziosa, ma i suoi occhi si fissano sempre nel suo modello e il volo del suo genio è arrestato.

Le statue al naturale di due famosi poeti comici, Menandro e Filemone, che da ultimo si trovavano nel Museo di Parigi, mi pare che esprimano perfettamente al vivo il carattere della commedia greca. Vestiti d'un abito semplicissimo, con un ruotolo in mano, e seduti sopra seggiole a spalliera, essi hanno quell'aria tranquilla e sicura che proviene dalla coscienza d'un ingegno esercitato a tutta prova. Nella loro maturità, sì favorevole alla placida e imparziale osservazione, pare ch'essi godano la sanità del corpo, ch'è l'emblema di quella dell'anima. Nessun entusiasmo esaltato traspare dalla loro fisonomia, ma parimente non ci si vede nulla di malvagio o di licenzioso; se non che, la fronte lievemente solcata, non dagli affanni, ma dall'abituazione di pensare, fa testimonianza di una grave saggezza, mentre il guardo furtivo, o la bocca che ti pare si voglia mezzo aprire in un sorriso, indicano la traccia d'una leggiera ironìa.

Lezione Ottava.

Teatro de' Romani. — Generi di opere teatrali indigeni in Roma; le favole atellane, i mimi, la commedia togata. — Cambiamenti che patì la tragedia greca quando fu trasportata in Roma. — Tragici romani dell'epoca più antica e del secolo d'Augusto. — Idea di ciò che sarebbe stata una tragedia d'origine veramente romana. — Perchè i Romani non ottennero grandi successi nell'arte tragica. — Tragedie attribuite a Seneca.

Dopo esserci occupati nelle precedenti lezioni a rischiarare parecchie idee di teorica generale, pigliammo a far conoscere con qualche particolarità il teatro greco, teatro formato senza modello, e nondimeno riputato abbastanza perfetto a servire esso medesimo d'esempio, e che per tutti i versi meritava di fermare la nostr'attenzione. Noi potremo di presente trascorrere con maggior rapidità la letteratura drammatica della maggior parte degli altri popoli, senza temere che alcuno ci accusi di non proporzionare l'estensione del nostro lavoro all'importanza del suo oggetto.

E primamente il teatro latino, il quale per tutti i rispetti si collega immediatamente col teatro greco, non offrirà, per un modo di dire, che una immensa lacuna a'nostri guardi. Questo vôto si spiega, in primo luogo, per la mancanza di genio drammatico che non si può fare di non iscorgere appresso dei Romani: e quindi per la perdita che abbiamo fatta d' una gran parte della letteratura latina. Quel tanto che n'è rimasto dall' epoca in cui essa fu veramente classica, si limita, nel genere che abbiamo tolto ad esaminare, alle sole opere di Plauto e di Terenzio, autori de'quali ho già parlato sotto titolo d'imitatori de'Greci.

La poesia in generale non era a Roma una produzione spontanea; essa non vi fu studiosamente coltivata, altresì come tutte le arti che contribuiscono al piacer della vita, se non quando l' imitazione de'popoli vinti strascinava Roma verso la sua rovina. La lingua latina non divenne atta all'espressione poetica se non cha dopo l'essere stata modellata sopra forme metriche e grammaticali che le erano per innanzi sconosciute. Questa rifusione nella forma greca non si operò senza grandi difficoltà. Il linguaggio, che volevasi imitare, cominciò ad introdursi forzatamente nell' antico idioma, e non ne risultò da prima che un rozzo miscuglio. Lo stile de'versi a poco a poco si andò raddolcendo, ed allorchè furono decisivamente rigettate le composizioni di parole e le costruzioni di frasi che ripugnavano troppo manifestamente al genio della lingua latina, ed offendevano l'orecchio de'Romani, la poesia perdette finalmente quella primitiva durezza onde Catullo ne lascia scorgere le ultime tracce, e che non mancava d'una cotal grazia alquanto selvaggia. Egli fu durante il secolo d'Augusto, che si pervenne a formare una felice ed intima lega della locuzioni patrie e di quelle tolte in presto; ma come fu stabilito il desiderato equilibrio, così cessarono i progressi, nè più si vida ulteriore sviluppamento di sorta alcuna. L'espressione poetica, ad onta del volo in apparenza più ardito e più sicuro che a forza d'arte si seppe farle spiegare, ricadde prestamenta nel cerchio delle forme ricevute nè più mai le fu dato d'uscirne: quindi la favella della poesia, fra l'epoca della sua nascita e quella della sua morte, non fiorì a Roma che brevissimo spazio, e lo spirito delle finzioni soggiacque ad una sorte simile a quella della dizione medesima.

Non fu già il bisogno de' piaceri dell' immaginaziona, non fu il desiderio di consecrare ai dolci diletti delle belle arti gli ozj della festa religiose, che appresso de'Romani diede origine agli spettacoli; questi nacquero dal terribile abbattimento d'animo in che si trovò tutta Roma durante una peste devastatrice, i cui progressi non si potevano per niun rimedio arrestare. Non si conoscevano ancora in quella grande città senon che gli esercizj del corpo ed i combattimenti dal circo, allorchè si presentò l'idea di placare lo sdegno degli Dei con giuochi scenici celebrati solennemente. Gl'istrioni, che si fecero venire a tal fine d'Etruria, non erano da prima che semplici ballerini, e verisimilmente non eseguivano nè pure scene pantomimiche, ma soltanto alcuni giuochi di forza ove si spiegava l'agilità del corpo. I Romani ritrassero le loro prime opere parlate, le *Favole atellane*, dagli Oschi, antichi abitatori d'Italia. Queste farse grottesche chiamate anche *Saturae* dalla parola *satura* (miscuglio), a che non erano in prima cha scene improvvisate senza nodo drammatico, continuarono lungo tempo a divartire il popolo. Soltanto all'epoca di Livio Andronico (più di cinque cento anni dopo la fondazione di Roma), s' incominciarono a rappresentare opere meno irregolari, ad imitaziona de'Greci. Si trassero allora in latino varia tragedie ed alcune opere del nuovo teatro comico, poichè la prima commedia greca non era suscettiva di passara dall'una nell'altra lingua.

I Romani pertanto andarono debitori agli Etruschi dell'idea degli spettacoli, ed agli Oschi delle scene burlesche staccate ; ed allorchè l'esempio de'Greci li fece salire ad un grado più alto di coltura, essi diedero sempre segno d'un talento più notabile e più originale per la commedia, che per la tragedia. Bisogna che i Romani e gli Oschi avessero un'origine ben vicina, poichè l'idioma di quest'ultimo popolo, già fuori d'uso e che solo vedeasi rivivere nalle favole atellana, era compreso a Roma con facilità bastante a far sì che in queste operette si trovasse un grande divertimento; ed anzi vi godevano d' un tal favore, che varj giovani romani della classe nobile si dilettavano di rappresentar fra loro simili commedia ne'giorni festivi; e gli attori che recitavano per mestiere le Atellane , non furono , come gli altri commedianti , vergognosamente esclusi nè dalla loro tribù, nè dal servigio militare.

I Romani avevano in oltre de' *mimi* (*sorta di composizioni drammatiche*) ch' era-

no loro particolari. Il noma di simili operette, che non è latino, potrebbe far credere che da principio fossero una copia de' mimi greci; ma la forma n'era differentissima; vi regnava una grande verità relativamenta alla imitazione de' costumi locali e patrii, e il soggetto non era cavato da opere greche.

È cosa molto notabile il veder coma gli abitatori dell' Italia non abbiano avuto giammai vero talento drammatico, dova che sempre si sono segnalati singolarmente in un genere di farse allegrissime, comechè alquanto volgari, nalla quali essi accompagnano, con gesti buffoneschi, discorsi a canti improvvisati. L'esame del teatro regolare dell' Italia antica e moderna ce ne farà toccare la mediocrità. Quanto ai successi degl' Italiani nella pantomima, non fa mestieri di prova pe' tempi attuali, e noi potremmo studiarci di ritrovare nel passatoi medesimi tratti caratteristici, senza risalire alle feste saturnali, e senza discostarci dal nostro subbietto.

Lo spirito che domina ne' dialoghi di Pasquino e Marforio, cioè a dire un motteggiar volgare, ma vivo a un tempo e mordace, sui pubblici avvenimenti; questo spirito, io dico, appariva infin dal tempo degl' imperatori i quali certamante non favoreggiavano cosiffatte libertà. Ma quello che maggiormenta qui ne importa, si è l' idea che ne' pantomimi e nelle Atellane si può trovare il primo germe della così nominata *commedia dell' arte*; rappresentazione rocitata all'improvviso da personaggi mascherati, e nella quale i diversi dialetti popolareschi, ugualmente impiegati per eccitar l' allegria, offrono evidentissima simigliaanza colle Atellane. Arlecchino e Pulcinella farebbero certo la maggiori meraviglie del mondo risapendo ch' e' discendono in retta linea dagli antichi Romani od anche dagli Oschi, a questo glorioso lignaggio inspirerebbe loro, senza dubbio, un' alterigia burlesca: è però certo che si ritrovano sugli antichi vasi graci, infra la maschere grottesche, di molti abiti somigliantissimi ai loro, come, per esempio, grandi brache, ed una veste con maniche, i quali abiti erano stranieri tanto pe' Greci, quanto pe' Romani. Il nome di *Zanni* è ancora oggidì uno di quelli che si dànno ad Arlecchino; c *Sannio* era nelle farse latine, secondo che riferiscono gli antichi scrittori, un buffone che aveva il capo tonduto e un vestimento composto di pezze di diversi colori. Dicesi cha sia stata rinvenuta ne' dipinti a frescodi Pompeja la figura di Pulcinella perfettamente somiglisnte al Pulcinella de' nostri tempi. Se dunque è vero cho questo personaggio fosse originario d' Atella, egli saria sempre rimasto nella sua patria antica. Per avventura mi si potrebbe opporra che la tradizione di questi personaggi burleschi si dovette perdere, stante l'interruzione di tutte le rappresentazioni teatrali per più secoli; ma sarebbe facile rispondere a tale obbiezione, che gli annui sollazzi del carnevale, a le facezie del madio avo bastarono a conservarne la memoria

I mimi greci, sempre scritti in prosa (1), non erano destinati alla scena. Le opere latine, per l' opposto, costautemente versificate, o fossero improvvisata sul teatro, o vere composte preventivamente, non avevano altro scopo che la rappresentazione. Laberio e Ciro si resero celebri in questo genere verso gli ultimi tempi della repubblica romaua. Laberio ers cavaliere romano, nè poteva apparir sulla scena, ch' ei non pardesse i suoi privilegi; nondimeno Giulio Cesare, allor dittatore, lo pregò gentilmente, ma in un modo che non ammatteva rifiuto di rappresentare in pubblico i mimi ch' agli (Laberio) componeva. Laberio obbedì, ma si lagnò amaramente doll' ingiustizia che gli venìa fatta, in un prologo che tuttavia conserviamo, a nel quale il doloroso seutimento d' un giusto orgoglio offeso à fortemente espresso e con nobiltà. Mal si comprende come mai, in una simile disposizione d' animo, egli potesse abbandonarsi ad una gioconda follia, nè come mai il pubblico romano, che avava sott' occhio un sì tristo esempio d' un forzato avvilimento, vi potesse trovar diletto. Comunque si sia, una sommissiona cotanto imperfetta dispiacque a Cesare, il quale per verità tenne la sua parola dando a Laberio una somma considerabila di denaro, a rendendogli il suo anello di cavalicre (senza potergli rendere però l' antico suo posto nella pubblica opinione), ma si vendicò delle allusioni contenute nel prologo a nell' opera stessa, con aggiudicara il premio de' mimi ad uno schiavo chiamato Ciro, discepolo, di Laberio medesimo (*). Ci sono rimaste de' mimi di Ciro parecchie sentenze, le quali, pel

(1) V. la *Nota* 6.

(*) Cesare, che non aveva potuto far apparire un semplice privato sul teatro senza disonorarlo, e senza eccitare la pubblica indignazione, non prevedeva certo ch' uno de' suoi successori all' impero del mondo si esporreb-

senno e pel merito dell' espressione, sono da mettere appresso a quelle di Menandro; alcune s' innalzano sopra lo stile della commedia, anche seria, e sembrano vere massime stoiche. Or, com'era mai possibile di giugnere a tale altezza, partendo da un genere così basso, come quello della farsa? Come mai simili passi, i quali pare che soltanto applicar si debbano al raffinamento de' costumi di cui l' alta commedia ci offre l' immagine, cadevano in taglio in rappresentazioni popolaresche? Tali quai sono, essi ci debbono dare un' idea vantaggiosissima de' mimi in generale. Orazio, per verità, parla con poca stima di quelli di Laberio, e ne biasima del pari il disegno troppo arbitrario e l'esecuzione troppo trascurata; ma il giudizio di questo poeta satirico non deve, per quanto mi sembra, essere inappellabile, giacchè, per ragioni abbastanza evidenti, egli fa più caso assai della correzione e delle finezze dello stilo, che dell' estro originale e della ricchezza d' invenzione. Il tempo, che distrusse tutte queste produzioni d' un genere di talento particolare a' Romani, ci costrigne a ricorrere in tale proposito alle confuso relazioni de' grammatici ed alle avventurate congetture de' Critici moderni.

Le opere comiche regolari de' Romani appartenevano, in generale, alla commedia così detta *palliata*, cioè eseguita con abito greco, e modellata sui greci costumi. Tali sono le più delle commedie di Plauto e di Terenzio. Ci era nondimeno un' altra commedia latina che dicevano *togata* dal vestire in uso appresso de' Romani. Afranio era lo scrittore più celebre in quest' ultimo genere. Ma ciò che ne resta dell' opere suo, è così poco, e le notizie intorno a questa maniera di composizione sono pur così scarse, che non possiamo decidere con certezza se l' invenzione n' era veramente originale. Parrebbe più verisimile che le *commedie togate* non fossero che opere greche rifuse e appropriate a' costumi de' Romani, perocchè Afranio viveva nel tempo che la letteratura latina non s' era ancora ardita di spiegare un volo indipendente. E tuttavia è difficilissimo a comprendere come la commedia ateniese si sia potuta adattare a forme locali che non avevano a far nulla con essa. I Romani avevano per certo un' allegria molto spiritosa, e del gusto per lo scherzo nella società fa-

be volontariamente allo stesso genere d'ignominia.

migliare; ma la loro vita esteriore era assoggettata ad un andamento grave e serio. La distinzione de' gradi era molto notata in Roma, e alcuni privati vi possedevano facoltà principesche. Le donne romane, molto più sparse nel mondo, vi sostenevano una parte ben altrimenti importante. Una commedia d' origine puramente romana, e che avesse introdotto sulla scena un sistema di costumi così differenti da quella de' Greci, sarebbe stata per que' tempi un fenomeno letterario nobilissimo, e ne farebbe adesso conoscere il popolo vincitore dell' universo sotto un aspetto affatto nuovo. Ma gli scrittori antichi parlano della *commedia togata* con troppa indolenza, a poter supporre ch' ella meritasse per verun titolo d' attirare a sè l' attenzione. Quintiliano dice, con queste precise parole, che nella commedia soprattutto la letteratura latina è zoppa.

In quanto alla tragedia, noteremo primamente che, allor quando ella fu trasportata in Roma, la nuova ordinazione teatrale le cagionò un' alterazione considerabile. I sedili de' Romani più illustri, de' cavalieri è de' senatori, furono collocati nell' orchestra; laonde il Coro, che doveva naturalmente occupare quel posto, fu costretto di salire sul teatro, e vi diede motivo a tutti gl'inconvenienti che abbiamo allegati parlando della sua introduzione sulla scena moderna. Si adottarono in oltre diversi usi ignoti a' Greci, e che non potevano essere vantaggiosi all' effetto teatrale. Infin dalle prime rappresentazioni di drammi regolari, Livio Andronico, natio greco, il primo poeta tragico e il primo attore di Roma, separò il canto dalla danza nelle *monodie*, ch' erano squarci di poesia lirica cantati da una sola voce; non rimase adunque all'attore che la danza pantomimica; ed un fanciullo che stava a fianco del sonator di flauto, fu destinato alla parte del canto. Nella tragedia greca, in contrario, al tempo della sua maggior gloria, il canto e i passi misurati che l' accompagnavano, erano talmente semplici che non offrivano ad un medesimo attore troppo grandi difficoltà. Ma i Romani preferirono sempre un maggior grado di splendore ne' talenti isolati all' armonica unità della loro unione. Di qui venne poscia il gusto di preferenza che essi mostrarono per la pantomima, arte che giunse nel secolo d' Augusto ad un punto di perfezione straordinaria. Se giudicar dobbiamo dai nomi degli attori più vantati, come un Pilade ed un Batillo, erano Greci quelli

che brillavano a Roma in questo genere di muto linguaggio. I versi lirici, destinati a spiegare il soggetto de' pantomimi, erano pure composti in greco. Un' altra novità, infino allora senza esempio, fu introdotta dal famoso Roscio, il quale, avendo il primo osato apparir sulla scena senza maschera, servì probabilmente di modello ad un gran novero d' imitatori. Non v' ha dubbio che i commedianti, recitando a volto scoperto, poterono spiegare con più vantaggio i luminosi pregi dell' arte loro; ed i Romani, a cui riuscì gradito un sì fatto cambiamento, diedero segno anche in ciò, ch' essi erano più atti ad ammirare gli sproporzionati successi d'un artista, che a godere della pura o tranquilla impressione del beniosieme d' un'opera poetica.

Si possono distinguere due epoche differenti nella letteratura tragica de' Romani;la prima fu quella di Livio Andronico, di Nevio, d' Ennio, ed anche di Pacuvio e d' Accio, due poeti alquanto posteriori a Plauto ed a Terenzio; la seconda fu l'epoca famosa del secolo d' Augusto. Non si videro, durante la prima, che traduttori più o meno fedeli delle opere greche, o, secondo tutte o apparenze, ottennero miglior successo nel genere della tragedia che in quello della commedia. L' ardita elevatezza delle espressioni tragiche pare, a dir vero, un poco aspra in una lingua che ancora non è ammorbidita; tuttavia gli sforzi del poeta non sono sempre infelici: ma sarebbe stato uopo d' un grado altissimo di coltura, ed anche d' un genere particolare di spirito comico, per cogliere le facili grazie d' una lieta conversazione. Noi non possiamo giudicare nè del merito nè dell' esattezza di tali imitazioni, perocchè non esiste verun frammento latino, nè pure nelle opere di Plauto e di Terenzio, di cui si possegga l'originale greco. Il monologo del *Prometeo liberato*, tradotto da Accio, non è sicuramente indegno di Eschilo, o il meccanismo del verso vi è forse elaborato assai più che appresso i Comici latini(*). Pacuvio ed Accio perfezionarono questo primo stile poetico, e le loro opere, le quali rimasero sul teatro fin dopo il tempo di Cicerone, sembra che abbiano avuto molti ammiratori. Vero è che Orazio volge sopra questi autori il suo disprezzo generale per gli antichi poeti,ma noi abbiamo già veduto qual era la direzione particolare della sua critica.

Gli scrittori del secolo d'Augusto si piccarono di maggiore originalità nel modo di venire a prova coi Greci, ma non coltivarono con eguale riuscita tutti i rami della letteratura. Essi avevano soprattutto la passione di cimentarsi ne' componimenti tragici; e questa passione, a cui sembra che partecipasse l' Imperatore medesimo, rende assai verisimile l' opinione di coloro i quali asseriscono che Orazio compose la sua epistola a'Pisoni a fine spezialmente di preservare que' giovinetti dal contagio generale, e di rimoverli da una carriera ove non potevano sperare alcun felice successo. Uno de' migliori poeti tragici di quel tempo fu il celebre Asinio Pollione,che ci vien dipinto da Plinio qual uomo i cui sensi erano tutti violenti, e che portava insino nelle arti aliene dalla poesia il gusto d' una espressione energica: fu desso che fece togliere da Rodi il famoso gruppo del toro farnese per trasportarlo a Roma. Questo monumento d' un genio selvaggio, e direмо anzi esagerato nella sua arditezza, ha tanto a fare coi capolavori della scultura greca, quanto era forse la differenza dalle tragedie di Pollione a quelle di Sofocle; e nondimeno ancor dobbiamo dolerci della perdita totale delle opere del poeta latino, quantunque la parte importante che Pollione sosteneva ne' pubblici negozj, abbia potuto fare illusione a' suoi contemporanei in favore del suo merito letterario. Ovidio si provò così nel genere tragico, come in quasi tutti i generi di poesia, e sappiamo ancora ch'egli compose una *Medea*. La profusione di luoghi comuni appassionati che già piacque di spargere nelle sue Eroidi, dee far presumere ch' egli non sarebbe stato che un Euripide esagerato. Tuttavia Quintiliano accerta ch' egli dimostrò in tale tragedia tutto quello onde sarebbe stato capace, se avesse saputo moderarsi e mettere un freno alla intemperanza della sua fantasia.

(*) In qual ritmo era mai possibile di tradurre i cantici dei Cori greci? Orazio afferma che Pindaro, il cui stile lirico ha così grande riscontro con quello della tragedia, non si può per guisa alcuna imitare in latino. Verisimilmente non si era mai tentato d' impacciarsi nel laberinto delle strofe de' Cori, strofe inimitabili nella lingua latina, e la cui armonia non si sarebbe potuta comprendere dall' orecchio de' Romani. Le tragedie di Seneca non escono mai dall' anapesto, se non se per tentare al più d' innalzarsi ai versi saffici o coriambici, la cui monotona ripetizione produce un effetto spiacevolissimo.

Tutte queste opere del secolo d' Augusto sono perite. È difficile d' apprezzare appunto il valore della perdita che si è fatta; ma, secondo tutte le apparenze, essa non è sommamente grande. In prima, le tragedie greche erano soggiaciute in Roma alla sorte di tutte le produzioni trapiantate in un suolo straniero. Vero è che il culto religioso dei Romani s' avvicinava, per più rispetti, a quello de' Greci; ma non era così compiutamente lo stesso, come si crede in generale. La mitologia eroica non era stata introdotta in Roma che dai poeti, e niente la collegava colle tradizioni popolaresche. Una tragedia d' origine romana non è mai esistita; si può tuttavolta di mezzo alla notte de' secoli scorgere confusamente col pensiero ciò ch' ella sarebbe stata, se il genio nazionale l' avesse creata. Ben differente dalla tragedia greca, tanto nella sua apparenza esterna, quanto nel suo nascosto significato, ella sarebbe stata l' espressione de' sentimenti profondamente religiosi e patriottici de' primi Romani. Qualunque poesia creatrice dee scaturire dal fondo dell' anima; lo spirito della religione di Roma era in origine d' una natura affatto speziale. Allorchè cessò il culto d' essere animato d' una vita interna, si procurò di celarne il vôto per via d' ornamenti tolti in prestanza dalle nazioni straniere. L' antica credenza de' Romani e gli usi che vi si riferivano, contenevano un senso morale, serio, filosofico, divinatorio e simbolico, che non esisteva in grado così alto nella religione dei Greci, o almeno in quella parte della religion loro che s' insegnava fuor della iniziazione a' misteri. Appresso de' Greci, il culto si piegava a' mobili desiderj degli artisti; appresso de' Romani restava immutabile sotto l' impero de' sacerdoti. La tragedia greca aveva mostrato l' uomo libero, combattente contra il Destino; la tragedia romana avrebbe presentato a' nostri guardi l' uomo sottomesso alla Divinità, e soggiogato, infino nelle sue più intime inclinazioni, da quella infinita possanza che santifica le anime, che le incatena coi suoi vincoli (*), e che brilla d' ogni parte fuor del velo dell' universo. Ma la sacra fiamma di questo spirito vivificatore era da lungo tempo estinta, allorchè il gusto d'una poesia perfezionata si risveglia presso de' Romani. I Patrizj, i quali nella loro prima instituzione erano un collegio di sacerdoti etruschi, non si mostravano più se non che sotto l' aspetto d' uomini di Stato o di guerrieri mondani, e non conservavano il loro antico sacerdozio se non come una forma politica; i loro libri sibillini, il loro *Vedam*, erano divenuti per essi incomprensibili, così per cagione de' caratteri invecchiati della scrittura, come per non ne aver più la chiave, e perchè l' alta scienza era caduta in obblivione. Chi voglia farsi un' idea di quello che sarebbe stata la tradizione eroica de' Romani, e del colorito particolare ond'ella poteva esser capace, dove il loro genio poetico si fosse più per tempo sviluppato, ne troverà qualche vestigio in Virgilio, in Properzio ed in Ovidio, poeti che già trattano questi soggetti come appartenenti all' Antichità.

In oltre, ad onta di tutto il desiderio che avevano i Romani d' appropriarsi il complesso della coltura morale della Grecia, essi mancarono sempre di quella dolce umanità che si è potuto notare, fin da' tempi d' Omero, nell' istoria, nelle arti e nella poesia di quella fortunata regione. I Romani non abbandonarono quella rigida virtù, che, simile a Curzio medesimo, sagrificava tutti gli affetti personali nel seno della patria, fuorchè per gittarsi, con una rapidità spaventevole, in una corruzione di costumi ed in una rapacità parimente senza esempio: giammai non ismentirono la loro origine, giammai non cessarono di dar segno che il loro fondatore non era stato nudrito dal seno d' una madre, ma sì da una lupa divoratrice. Essi furono il genio tragico dell' universo; diedero alla terra il tremendo spettacolo di Re incatenati o languenti nelle carceri; ed apparvero, agli occhi de' popoli abbattuti, sotto le sembianze della ferrea Necessità. Devastatori del mondo intero, essi languirono solitarj in mezzo del deserto che avevano fatto, ed il trofeo che vollero innalzare colle rovine dell' universo, non fu che la tomba della loro virtù e della lor gloria. I Romani non conobbero mai l' arte avventurosa d' eccitare per mezzo di voci destramente regolate le più dolci commozioni dell' anima, nè di scorrere con lieve mano le armoniose corde della passione; sempre si spinsero oltre i gradi intermedj, e toccarono nella tragedia gli ultimi confini, siccome avevano fatto nell' eroismo stoico, e nello sfrenato furore di tutte le voluttà. Altro non era loro rimasto dell'antica grandezza, che la forza di sfidare il destino, allorchè bisognava finalmente cambiare nel dolore e nella morte i piaceri d' una vita di-

(*) Questo è ciò ch' esprime la parola latina *Religio*.

sordinata; e contrassegnando gli eroi delle loro finzioni tragiche con questo particolar suggello della loro primitiva magnanimità, si compiacquero nel far pompa ancora, con fastoso orgoglio, del disprezzo che avevano per l'esistenza.

Aggiungiamo di vantaggio, che nel secolo in cui la letteratura fu coltivata appresso de' Romani con maggior successo, questo popolo, avido di spettacoli fino alla smania, non fu mai un Pubblico atto a dirigere i poeti drammatici, od a giudicare le loro opere. Ne' trionfi, ne' giuochi de' gladiatori e ne' combattimenti d'animali, tutta la pompa dell'universo, tutte le rarità delle zone straniere, erano profuse davanti agli occhi degli spettatori; non si cercava che di saziarli colla magnificenza a un tempo e col sangue. Che mai potevano sopra nervi di cosiffatta tempra le dolci commozioni della poesia tragica? I capi più potenti s'inorgoglivano di far mostra, in un solo giorno, dell'immenso bottino delle guerre civili o straniere, sopra teatri che il popolo distruggeva immantinente. Ciò che Plinio racconta intorno al lusso di architettura del teatro di Scauro, è per poco incredibile. Allorchè il popolo, stancato dalla sontuosità, non potè più rimaner sorpreso che dalla novità delle invenzioni meccaniche, vi fu un cittadino romano il quale, in occasione delle feste funebri in onore di suo padre, fece costruire due simicircolari, posti a schiena e talmente mobili, che furono potuti, dopo le rappresentazioni drammatiche, essere girati sopra un solo perno con tutti gli spettatori seduti, e sì formare, unendosi insieme, un circo rinchiuso, ove si diedero de' giuochi di gladiatori. Il piacere degli occhi assorbiva interamente quello degli orecchi. Alcuni funamboli ed alcuni elefanti bianchi mettevano al di sotto qualunque opera teatrale. Orazio, dice che si battevano le palme alla vista dell'abito di porpora ricamato d'un commediante, e che l'immensa folla degli spettatori era sì poco tranquilla, che il suo strepito somigliava a quello del mare agitato, ovvero al fracasso d'una selvosa montagna quando freme la tempesta.

Con tutto questo, avremmo il torto di voler dare un giudizio del talento tragico che mostrar poterono i Romani, durante l'epoca luminosa della loro letteratura, attenendoci alle sole opere che ci troviamo, alla raccolta cioè delle tragedie che vengono attribuite a Seneca. A me pare dubbioso che tali opere sieno autentiche; per avventura furono esse riputate di Seneca, perocchè in quella intitolata *Ottavia* apparisce egli medesimo; ma questo avrebbe dovuto piuttosto provare che egli non ne era l'autore. Comunque si sia, gli eruditi non sono d'accordo in questo particolare. Alcuni sostengono che tali tragedie sieno state composte in parte da Seneca il filosofo, e in parte da suo padre il retore; altri asseriscono che sono d'un poeta il quale portava bensì il nome di Seneca, ma che non aveva a far nulla co' mentovati. In generale però si conviene in questo, ch'esse non sono nè della medesima epoca, nè della mano medesima. E ben si potrebbe considerarle per produzioni di tempi più qua, spacciate per antiche, se Quintiliano non citasse un verso della *Medea* di Seneca, che si trova di fatto nella tragedia che possediamo (*). Questa almeno è dunque antica per certo, e tuttavia non è gran fatto superiore alle altre. Trovasi pure in Lucano, poeta contemporaneo di Nerone, uno stile ugualmente gonfio, o quella medesima stravaganza gigantesca che è la caricatura della grandezza. Duranti quei tempi spaventosi, che Roma fu oppressa da una serie di tiranni sanguinarj, lo stato violento degli animi fe' nascere produzioni mostruose in tutti i generi, e particolarmente nella poesia e nella eloquenza; fenomeno che s'è potuto più volte osservare in simili epoche dell'istoria. Sotto il dolce e savio governo di Tito e di Vespasiano, i Romani tornarono ad un gusto più purgato.

Ma qualunque sia l'epoca assegnata a queste tragedie, sono prive d'ogni verità nella dipintura de' caratteri e delle situazioni; ci ributtano per lo loro sconvenienze d'ogni maniera, e sono scritte in uno stile freddo e turgido, in cui si fa pompa de' luoghi comuni tragici a tutto andare, e tutto è frase e pretensione: ci ha dello spirito e spezialmente della sottigliezza, ci ha pure non so che di somigliante all'immaginazione; ma non vi si scopre l'ingegno fuorchè nell'abuso dell'ingegno medesimo. Esse non imitano la tragedia greca, se non se nella forma esterna e nella scelta de' soggetti mitologici; e se pare che s'innalzino sopra il loro model-

(*) In questa tragedia, Medea scanna i suoi figli sugli occhi degli spettatori, sebbene Orazio avesse già biasimato i poeti che mettevano simili orrori in sulla scena. In questo eccesso d'esagerazione, ignota a' Greci, i Tragici romani cercavano l'effetto e la novità.

lo paragonar si possono ad una vana iperbole che sorpassa l'espressione della verità. Gli autori di tali opere hanno trovato il segreto d'essere diffusi con un laconismo epigrammatico che s'avvicina all'oscurità. I personaggi ch'essi introducono sulla scena, non sono nè modelli immaginarj, nè uomini veraci; sono colossali fantocci, mossi ora dal filo d'un eroismo fuor di natura, or da quello d'una passione parimente artifiziata, la quale non sospetta pure d'alcun limite, nè rifugge davanti a verun attentato.

Avrei potuto interamente passarmi delle tragedie di Seneca in questa istoria dell'arte drammatica, in cui non mi debbo occupare a far altro conoscere che le produzioni originali, od almeno qualificatissime; ma una cieca superstizione per tutto quello che ne viene dall'Antichità, ha eretto cosiffatto tragedie in modelli degni d'essere imitati, il che mi costrigne a parlarne. Furono esse conosciute e più presto e più generalmente delle tragedie greche; nè solo alquanti eruditi privi di gusto ne diedero favorevole giudizio, e le preferirono puro a' modelli greci, ma veri poeti ne fecero oggetto de' loro studi. L'influenza, che esse ebbero sulle idee di Corneille è patente; Racine istesso si degnò di valersi, nella sua *Fedra*, di parecchi squarci di quella di Seneca, e fra gli altri, della scena quasi intera della dichiarazione d'amore. Si può trovare la citazione circostanziata de' passi che il poeta francese imitò dal poeta latino, nella stimabile opera di Brumoy.

Lezione Nona.

Poeti drammatici italiani. — Pastorali del Tasso e del Guarini. — Considerazioni sui pochi progressi che hanno fatto gl' Italiani nel genere della tragedia. — Metastasio e Alfieri. — Che cosa erano questi due poeti. — Commedie dell' Ariosto, del Machiavelli, dell' Aretino, del Porta. — Commedie improvvisate con maschere. — Goldoni. — Gozzi. — Stato presente del teatro italiano.

Noi lasciamo qui l' Antichità classica per occuparci della letteratura drammatica dei Moderni. Si può mettere in dubbio, rispetto all'ordine con cui trattar si deve questo argomento, se torni meglio discorrere di mano in mano intorno alle produzioni di ciascun popolo in particolare, o vero passar da un teatro ad un altro, secondo che si osservano le tracce d'una influenza straniera nelle idee che vi predominarono. L'Italia eresse la prima un teatro, e dopo aver dato lezione alla Francia, la ricevette a rincontro da essa. Le opere spagnuole, forse ancor più che le italiane, servirono a perfezionare la scena francese; e Voltaire s'accostò alle forme adottate dagl'Inglesi, quando volle allargare la sfera della tragedia; ma gli esemplari dell'Antichità avevano già fermato in un modo troppo irrevocabile le idee e il gusto de' suoi compatriotti, ad essere ancor possibile di far loro ammettere un nuovo sistema. Il teatro spagnuolo ed il teatro inglese non s'appropriarono quasi nulla di quello dell'altre nazioni, e sono rimasti pure indipendenti l'uno dall'altro. Essi hanno esercitata una potente azione al di fuori, e non hanno essi medesimi obbedito ad impulsi estranei: la loro istoria dee pertanto essere trattata a parte; e, per evitare la confusione, separeremo altresì l'istoria drammatica di ciascuno degli altri popoli, facendo notare di mano in mano le influenze straniere che a vicenda li diressero. Laonde vedremo che il principio dell'imitazione degli Antichi è quello che domina così appresso degl' Italiani, come appresso dei Francesi, dove che lo spirito romantico, od almeno una compiuta originalità regna fra gl'Inglesi e gli Spagnuoli.

Ho già mostrato come la religione cristiana aveva abolito gli spettacoli eccessivamente degenerati de' Greci e de' Romani, avanti pure che la conquista del mondo incivilito, fatta da' barbari del Nord, avesse posto fine a tutti i piaceri delle belle arti. Il genio drammatico non era stato ancora ravvivato dallo studio de' grandi modelli dell'Antichità, quand' egli emerse dal lungo sopore in cui s'era giaciuto durante il medio evo, e

diede nuovamente alcuni segni di vita nelle opere così nominate allora *moralità* e *misteri*. Gl'Italiani avevane i primi conceputo il desiderio d'imitare gli antichi in tutti i generi di poesia, e cercarono pure di far risorgere l'antico teatro. D'ordinario si nomina la *Sofonisba* del Trissine, la quale apparve in sul principio del secolo XVI, per la più antica delle tragedie regolari. Io non conosco tal composizione, ma se che l'autore era un freddo erudito; e poichè gli slessi dotti che più raccomandono l'imitazione de' modelli classici, giudicano quest' opera un tristo frutto di penosa fatica, noi possiamo rapportarci alla loro sentenza(1). È però notabilissime come il Trissine, che si piccò d'osservare le forme antiche fino all'introdurre il Coro nel suo lavoro, sia ardito di trasportare la tragedia dal dominio della mitologia in quello dell'istoria.

Le pastorali del Tasso e quelle del Guari-

(1) [Nelle presenti *Note* io non presumo di non voler dire che cose nuove; sarebbe questa in letteratura e a' di nostri una pretensione ridicola: anzi dichiaro insino a ora che forse dirò solamente cose già consecrate in opere che si meritarono il pubblico suffragio. Io spero che nessuno mi farà rimprovero d'allegare giudizj e testi divulgatissimi, giacchè m'è avviso, che ogni tanto tempo, e come viene in taglio sia pur utile il rimettere nell'altrui memoria i pensamenti di grand' nomini, i quali a poco a poco si perdono nell'obblio, e lasciano così risorgere le false opinioni che furono già da quelli represse. Non basta che la voce di questi grandi uomini si sia sentita una volta; sarebbe necessario ch'ella percotesse tutti i giorni le nostre orecchie. Tale è lo scopo a che tendono le mie citazioni. Laonde, tutte le volte che mi sarà possibile, contrapporrò immediatamente le opinioni di celebrati scrittori alle opinioni del signor Schlegel, poichè la semplice autorità loro avrà eziandio molto maggior peso di tutto quanto si potrebbe dire da me, che ancora non ho dato saggio veruno da potermi conciliare l'altrui fiducia. E fra questi scrittori, sempre citerò più volentiermente gli stranieri, come quelli che, giudicando delle cose nostre, non possono venir presi in sospetto di parzialità. Bene lo temo che la mia poca erudizione, come già dissi altrove, non mi presterà tutte l'armi che sono necessarie per cimentarsi con un Critico così gagliardo ed agguerrito, com'è il signor Schlegel; ma se non potrò dall' impresa mia riportar lode, spero almeno che nè pur biasimo me ne debba seguire appresso de' cortesi lettori italiani, ai quali offro in tributo la mia buona intenzione] (a).

Merita d'essere qui rapportato il giudizio che pronunzia il signor Simonde de Sismondi intorno a questa tragedia *(la Sofonisba)*, che fu la prima a spargere di gran luce il teatro italiano, e che precorse d'un secolo il risorgimento del teatro francese.

« Il più bel titolo di gloria del Trissino (dic'egli) è la sua *Sofonisba*, ch'è tenuta per la prima tragedia regolare scritta dopo il risorgimento dell' arte, e che si potrebbe ancora con più giusta ragione riputar per l'ultima delle tragedie dell' Antichità, tanto fedelmente essa è lavorata sulle tragedie greche, e spezialmente sovra quelle d' Euripide. Le manca, è vero, il genio che inspirava i creatori del teatro di Atene; le manca una nobiltà più sostenuta nel carattere de' personaggi principali: ma il Trissino seppe qui congiugnere ad una scrupolosa imitazione degli Antichi una vera sensibilità, e gli riuscì di far versare delle lagrime. . . . Senza dubbio sarebbe facile moltiplicar le critiche intorno a questa composizione scritta nell' infanzia dell' arte e nell' ignoranza del teatro . . . . . . e siccome non v'ha persona che di leggieri non possa notarne i difetti, così non è da temere che alcuno gl' imiti; ma deve a tutti dolere che non si sia tratto miglior profitto dagli esempi greci che dava il Trissino sulla scena moderna. Il suo Coro soprattutto è assolutamente immaginato nello spirito e nel carattere antico. . . . . La poesia del Trissino è parimente degna d'elogio: egli avea veduto che i Greci ne' loro *capi d'opera* volevano che la tragedia fosse tutt' altra cosa che un nobile conversare; ch' essi prodigalizzavano la ricchezza de'metri variati che somministrava loro la bella lingua nativa secondo i diversi stati in che mettevano i loro personaggi; che ora si contentavano de' giambi i quali davano solamente un po' più di numero all' eloquenza, ed ora s' innalzavano alle strofe liriche più armoniose; egli avea pur veduto ch'essi proporzionavano i voli della loro immaginazione al metro onde facevano uso; che il loro linguaggio ora era quello dell' oratore ed ora quello del poeta, e che si sollevavano nelle strofe liriche sino alle immagini più ardite. il Trissino solo, fra i loro imitatori moderni,

(a) Ridotti in un solo i tre volumi delle precedenti edizioni, e trasportate le note del Traduttore dal termine di ciascun volume in piedi di pagina, questo tratto chiuso dai due segni [ ], che stava come ad introduzione delle note del secondo volume, lo abbiamo qui messo come precedenza della prima nota, per non avere luogo migliore dove acconciarlo.

(*L' Edit.*)

rini meritano di far epoca un mezzo secolo più tardi. La loro composizione non è veramente tragica, ma è nobile ed anche ideale, e la poesia de' Cori è d'una grande bellezza.

ha conservato questa varietà. Il linguaggio abituale de'suoi eroi è in versi sciolti; ma giusta le passioni ch'egli vuole esprimere, egli s'innalza alle forme più variate dell'ode e della canzone (a); e con questo linguaggio poetico egli fa riconoscere che il piacere del teatro non istà tutto intiero nella imitazione della natura, ma eziandio nel bello ideale, dell'universo poetico ch'egli vi sostituisce. Finalmente il Trissino, al pari de'Greci, non trattò un intrigo domestico (*de boudoir*), ma una grande rivoluzione di Stato: la caduta d'un antico Regno e le pubbliche sciagure d'una eroina che all' orgoglio del trono univa i sentimenti e le virtù d' una cittadina cartaginese. Egli mise innanzi agli occhi quest' azione, molto più di quelli che sono venuti dopo di lui.» (b).

Il giudizio portato da Ginguené su questa medesima tragedia non è meno favorevole alla riputazione letteraria del Trissino. Ecco in qual modo egli s'esprime:

« Le bellezze del soggetto della *Sofonisba* sono facili ad afferrare; le difficoltà e gli scogli furono ottimamente dimostrati da Voltaire, il qual pure non seppe totalmente evitarli. Ma sono essi, pressochè tutti, relativi al complicato sistema del nostro teatro: a rincontro, nel semplice sistema de'Greci, che il Trissino cercò d'imitare, sono assai minori, o per poco spariscono ancora interamente. La sua favola è felicemente condotta, si annoda e si sviluppa con molta naturalezza; gli avvenimenti vi nascono come spontaneamente gli uni dagli altri, infino a quello scioglimento veramente tragico, dove il poeta seppe ridurre, ad esempio degli Antichi, tutto quello che può destare la pietà. La regola delle tre unità è rigorosamente osservata; i caratteri sono tutti drammatici, e contrastano naturalmente fra loro. Sofonisba è saggia, religiosa e modesta; Masinissa è ardente e audace; Scipione, nobile, riservato e politico; Lelio ha della grandezza; Catone parla ed opera da vero Romano; Siface ha della dignità nelle sue sventure; Erminia è tenera e dedicata a Sofonisba; il Coro finalmente è quale Orazio lo vuole, e qual si trova ne'Tragici greci (c). »

Così parlano di questa prima stella che

(a) Alcune volte di fatto egli fa uso de'settenarj, ed ancora delle rime.

(b) *De la littérature du midi de l'Europe*, par. I. C. L. Simonde de Sismondi, T. II, pagina 191, etc.

(c) *Histoire littéraire d'Italie*, par P. L. Ginguené, etc. T. VI, p. 32.

Tuttavia questi Cori non appariscono sulla scena, e non s'annodano all'azione; sono voci liriche e armoniose che sembrano echeggiar nell'aria. Queste pastorali erano certamente destinate al teatro; anzi abbiamo fondamento di credere che sieno state rappresentate a Torino ed a Ferrara con molta magnificenza, e che tutti gli accessorj ne fossero vaghi e di buon gusto. Con tutto questo, esse non ci danno che l'idea dell'infanzia dell' arte. Benchè vi sia un intreccio generale ed uno scioglimento, l'azione sovente non progredisce nelle scene isolate; il che prova che gli spettatori, poco avvezzi a' vivi piaceri del teatro, si tenevano ancora contenti della placida pompa d'una bella poesia, nè conoscevano quell' agitazione e quella impazienza, che la rapidità del movimento drammatico può solo calmare.

Il *Pastor fido* soprattutto è una produzione inimitabile, inspirata dallo spirito romantico, come quella ch'è animata d'un amore entusiastico; essa porta nella sua forma la nobile o semplice impronta dell'Antichità, ed i gradevoli giochi d' una fantasia poetica non sono nel *Pastor fido* che la velata espressione del sentimento più puro e più sublime. A nessun poeta fu concesso quanto al Guarini, di unire le qualità distintive degli Antichi e de' Moderni. Egli dimostra di conoscere intimamente l' essenza della tragedia greca, facendo del Destino l'anima della finzione, e dando un colorito ideale a' suoi principali caratteri. Vero è che, avendo introdotto nella sua composizione alcuni esseri grotteschi, fu costretto di darle il nome di tragicommedia; ma le caricature che vi si presentano, altro non hanno di volgare che i loro concetti, e i loro costumi esterni non sono in contrasto col rimanente

brillò sulle scene italiane quegli stranieri, l'animo de'quali non è preoccupato da passione o da torti giudizj sulle nostre cose. Quelli poi che bramassero di vedere uno de'migliori esami critici che si sieno fatti intorno alla *Sofonisba* da scrittori italiani, leggano il *Ragionamento sopra l'origine e progresso del teatro d'Italia dalla decadenza dell' Impero romano fino al secolo XVI*, premesso al Tomo I del Teatro italiano antico, dalla faccia XXXIII alla faccia XLIV; e riconosceranno se il sig. Schlegel abbia ragion di dire, senza restrizione alcuna, che *gli stessi dotti che più raccomandano l' imitazione de' modelli classici giudicano la* Sofonisba *un tristo frutto di penosa fatica.*

del quadro. In cotal guisa i personaggi subalterni dell'antica tragedia, come gli schiavi ed i messaggeri, partecipavano alla dignità generale della composizione. Il *Pastor fido* del Guarini è dunque un fenomeno estremamente importante nell' istoria della poesia, ma non mise alcun frutto relativamente all'arte drammatica; ciò che si doveva in certa guisa aspettare (1).

Ritorno alla tragedia propriamente detta degl' Italiani. Dopo la *Sofonisba* ed alcune altre opere contemporanee, che Ranieri dei Calsabigi chiama *primi vagiti tragici* del-

(1) Il sig. Schlegel ripone nella medesima classe l'*Aminta* ed il *Pastor fido*; ed esprime tutta l'ammirazione sua pel secondo. La prima cosa a me pare che non si possano confondere insieme queste due produzioni, senza cader nell'errore di quelli che vollero mettere a confronto la *Gerusalemme liberata* coll' *Orlando furioso*. Vero è che nell'una e nell'altra i personaggi operanti sono pastori; ma nell' *Aminta* la vita rustica ideale è presentata nella sua più schietta semplicità; l' immenso amore d'Aminta e la straordinaria ritrosia di Silvia ne formano tutto l'intreccio, senza che vi sia annestato nessun avvenimento che trasporti la nostra immaginazione fuor dell' angusto cerchio entro il quale piacque al poeta d'aggirarsi: nel *Pastor fido*, all' incontro, la base dell'azione eretta sopra un oracolo, il Destino che ne regola tutto l'andamento, l' introduzione dei Sacerdoti, e la lugubre pompa d'un umano sagrifizio, dànno alla favola il carattere della vera tragedia, e fanno sì che lo spettatore creda piuttosto di vedere i terribili casi degli scettrati eroi fatti segno al pugnale di Melpomene, che l' umili vicende d'innocenti abitatori dell'Arcadia. Di più, se dall' una parte il Guarini innalza il suo soggetto infino allo splendore della tragedia, lo abbassa dall' altra infino alla trivialità della farsa per mezzo di quello ch'egli fa dire e operare a Corisca ed al Satiro, vecchio amante di essa. È vero altresì che l' autore medesimo ebbe la pretensione di gareggiar col Tasso nel genere pastorale, e ch'egli con quest'animo si mise intorno al *Pastor fido*: ma, sendogli alla fine il suo lavoro riuscito fra mano un componimento assai diverso da quello ch'egli presumea d'avanzare, non che d'uguagliare, fu costretto di porlo sotto l'ombra del titolo di *tragicommedia*. Poichè dunque l'*Aminta* e il *Pastor fido* sono composti in un genere differente, m'è avviso che il lodare infinitamente l'uno non debba escludere di poter infinitamente lodare ancora l'altro, senza che perciò nessuno di loro ne rimanga punto oscurato. Ma pure, giacchè finora si sono volute porre queste due mirabili produzioni sulla medesima bilancia, prego il lettore di volgere un rapido sguardo così a que' pregi, come a que' difetti rispettivi, che vi si possono notare in generale e indipendentemente dal genere che le distingue. Sotto due aspetti si debbono esse riguardare; o come opere destinate alla rappresentazione, o come semplici componimenti riserbati alla lettura, e dove si vuole soprattutto aver l'occhio agli ornamenti della poesia, alla lingua ed allo stile. Come opera destinata alla rappresentazione, il *Pastor fido* dee subito ceder la mano all'*Aminta* per l'estrema sua lunghezza; questo, calcolando così all'ingrosso, oltrepassa di poco i duemila versi; quello i settemila. Ma ciò che nel *Pastor fido* è spezialmente contrario al teatro, egli è la sfrontatezza e l'indecenza che si osservano non pure nel protervo Satiro e nella salace Corisca, ma eziandio nella giovinetta Dorinda: i vezzi ch'ella impiega per ridurre alle sue voglie il freddo Silvio, sono così lontani dal ritegno d'una donzella e dal virgineo pudore, che niente altro le manca per simigliare in tutto alla lasciva Licenia introdotta nel greco romanzo di *Dafni e Cloe*, se non che l'esperimento a cui ella assoggetta l'innocente Dafni per iniziarlo ne'misteri d'amore. Non ricorderò qui nè la lentezza del dialogo, nè la sconnessione delle scene, nè le vane digressioni, nè l'abuso delle sentenze, nè ad ogni poco il riposo dell'azione; giacchè di tali difetti non è affatto esente nè pure l'*Aminta*: ma nell' *Aminta* l'amore non degenera mai in licenza; la purezza dei costumi non è mai appannata dalla corruzione dei sensi; i caratteri sono tutti dipinti con una delicatezza che ti rapisce in estasi soavissima. L'interesse a cui mira il *Pastor fido* è forse maggior di quello onde s' accontenta l'*Aminta*; ma nel primo è sospeso ad ogni tratto dalla verbosità de' personaggi, interrotto dalle circostanze episodiche, represso dalla eterogeneità d'alcuni caratteri: nel secondo la grande semplicità dell'intreccio non lascia un momento perder d'occhio il protagonista, e l'anima è sempre dolcemente commossa. Aggiungasi ancora che molte bellezze onde risplende il componimento del Guarini, furono da lui tolte al suo rivale: così, per esempio, quel crudo Silvio, il quale allora soltanto si risolve di corrispondere all'amore di Dorinda, quand' ella è stata da lui gravemente ferita, e che la mira in preda ad acerbissimi dolori, ne chiama tosto alla memoria la durezza di Silvia che solo dà segno d' avere anch' ella un cuore capace d'amare, quando crede che Aminta sia spento: se non che in Silvio veggiamo un subitaneo cambiamento d' affetti prodotto dalla pietà o da un

l'Italia, si suole citare una moltitudine di tragedie de' secoli XVI, XVII e XVIII, nessuna delle quali s' acquistò verace riputazione, o se non altro potè conservarla. E facile il vedere che gli autori ebbero la pretensione di uniformarsi alle regole d' Aristotile; e nondimeno il suddetto Calsabigi, Critico italiano, ma partigiano assoluto del si-

miracolo d' amore, e quindi non ne risulta interesse veruno; laddove in Silvia ammiriamo la fermezza per così dire eroica d'una vergine che per tema d'offendere il pudore non solamente non lascia che anima al mondo scopra la fiamma che la consuma, ma giugne a celarla a sè medesima infino al punto che, udita la morte dell'idolo suo, la piena dell'affanno infrange ogni ritegno, ed ella manifesta nel modo più commovente quanta parte occupasse del suo cuore quell' Aminta che in vista ella sprezzava. — Forse si dirà che nel *Pastor fido* la fantasia spazia per un campo assai più vasto che non nell'*Aminta*: ma noi risponderemo che ciò prova soltanto la diversità del genere in cui scrissero i due poeti, come notammo di sopra, e che nessuna conseguenza si può dedurne intorno alla maggior perfezione dell'uno o dell'altro nel genere suo. — Del resto, i grandi progressi che fece l'arte drammatica ne' tempi a noi più vicini, hanno totalmente sbandito dal teatro questi due componimenti; nondimeno a tutti piace ancora sommamente di leggerli, e finchè le muse scalderanno il cuore umano del loro amore, durerà la gloria dell'*Aminta* e del *Pastor fido*, nonostantechè più non possano sperar di comparire sulla scena. Ed ecco che siamo discesi a parlare di essi come lavori poetici riserbati alla lettura. In quanto alla lingua, n'è pari nell'uno e nell'altro per ventura la purezza, giacchè sono entrambi citati dall' Accademia della Crusca. Ma in quanto alla poesia, è uopo confessare che quella del Tasso, adorna delle più leggiadre bellezze che ne incantano ne' versi d' Anacreonte, di Mosco, di Teocrito, di Virgilio, di Petrarca, s'innalza nell' aurea sua semplicità ad un' altezza, a cui perviene pur talvolta il Guarini, ma con visibile sforzo, e quasi sempre ricalcando le orme del primo. In fine, se poniam mente al loro stile, è fuor di dubbio che il Tasso si lascia lungo tratto addietro il Guarini, poichè l' esagerazione delle metafore, l' affettazione de' concetti, i giuochi delle parole, sono da quest' ultimo versati con sì larga mano, che in un subito vi si scorge la grande corruzione a cui s' affrettava quel secolo. — Tale è l' opinion mia intorno all' *Aminta* ed al *Pastor fido*; e facile mi sarebbe il sostenerla con maggiori argomenti, se il sig. Ginguenè soprattutto non avesse già trattato questo subbietto con un discernimento impareggiabile: grandemente, è vero, egli esalta il *Pastor fido*; ma parlando dell' *Aminta*, è costretto di chiamarlo il modello più perfetto del genere pastorale (a): l' analisi ch'egli offre di queste due produzioni, è, per mio avviso, la più esatta e più giudiziosa che si abbia finora; egli conchiude con queste parole: « Ancorchè il genere pastorale avesse prodotto soltanto l' *Aminta* che n' è la perfezione, ed il *Pastor fido* che aperse le porte a tutti gli abusi, ma dove brillano pure squisite bellezze, sarebbe mai sempre questa una ricchezza drammatica di più, e che tutta s'appartiene all' Italia. » — Non così favorevole all'*Aminta* è il giudizio che ne porta il sig. De Sismondi: ma caldo partigiano, com' egli è, della scuola romantica la quale, non contenta d' ammirare in Shakespear e Calderon quel tanto che vi risplende di bello veramente o di grande, spigne il suo entusiasmo fino a idolatrarne le più mostruose irregolarità e le più manifeste stravaganze, è naturale ch'egli dovesse avere in premineuza una produzione che si rende singolare per la mescolanza d'elementi eterogenei, per l'incoerenza delle sue parti, per la seduzione che colora i suoi difetti, qual è il *Pastor fido*. Fra tutti i giudizj però che furono insino a qui pronunziati intorno a questi due componimenti, a me pare che meriti particolare attenzione quello del nostro Parini. Ecco le sue parole: « L'*Aminta* è opera tale, che, paragonata colla *Gerusalemme*, si rimarrà in dubbio qual delle due nel rispettivo loro genere più si accosti alla perfezione: Essa è il più nobile modello che abbia l'italiana lingua e poesia della gentilezza, del vezzo e di tutte le grazie insomma della dizione e dello stile. Gl'italiani Critici osano dir con ragione che niuna delle moderne lingue non ha nulla da poter mettere al pari di questo componimento, sia per riguardo alla scelta ed alla nobiltà de' pensieri adattati al costume delle persone introdotte, sia per riguardo alle natie grazie ed alla veramente greca venustà dell'espressione . . . . Il Tasso nella sua *Gerusalemme*, siccome si studiò di camminare sui passi di Virgilio massimamente, e di contender con esso, come felicemente riuscì; così anche v'introdusse assai volte certe forme e un certo andar d'elocuzione, che ha del latino, e che produce novità, e talvolta anche grandezza: ma nell' *Aminta* dovendo egli procurare d' essere semplice per accomodarsi al costume tolto da lui ad imitare, non potè andar cercando ne parole, ne frasi, nè giri della dizione, che fossero troppo alieni dal comune linguaggio

(a) Opera citata, T. VI, p. 333.

stema francese, fa la seguente dipintura di questi aborti teatrali: «Piani stravolti, com-«plicati, intralciati, inverisimili, e sceneg-«giatura male intesa; personaggi inutili;du-«plicità di azione; caratteri improprj; con-«cetti o giganteschi o puerili; versi langui-«di; frasi stiracchiate; poesia non armoni-«ca, o non naturale: ed il tutto poi corre-«dato di descrizioni, di paragoni fuor di luo-«go, di squarci oziosi di filosofia, di politi-«ca, intrecciati d' amoretti svenevoli, di «leziose parole, di tenerezze triviali, che «ad ogni scena s' incontrano. Della forza «tragica, dell' urto delle passioni, delle sor-«prendenti rivoluzioni teatrali, non ve n' è «pur segno.» (*Let. premessa alle tragedie dell' Alfieri*).

poetico già formato da' nostri grandi scrittori. Due cose adunque gli restarono a fare per rendere eccellente la sua Pastorale quanto all'elocuzione. La prima si fu di scegliere nella favella quanto ci era di più pure, di più leggiadre, e di più gentili parole e forme del dire; e queste accozzar poi insieme, di modo che nel verso formassero un suono ed un andamento tutto semplice nello stesso tempo e tutto grazioso. L'altra cosa che egli fece, si fu di andare imitando negli eccellenti Greci, e massimamente in Anacreonte, in Mosco e in Teocrito certe figure, certi traslati, certe immaginette, certi vezzi insomma che pajono affatto naturali, eppur sono artifiziosissimi e delicati. Nella quale imitazione il Tasso si contenne veramente da quell' uomo grande che egli era; imperocchè non ricopiò egli, nè troppo da vicino imitò; ma sul tronco delle greche bellezze, per così dire, innestò le sue proprie e quelle della sua lingua, di modo che ne venne un frutto nostrale di terzo sapore; talvolta anche più dolce e saporito del primo, ed originario. . . . La bellezza dell' *Aminta* risvegliò altri autori a trattare argomenti dello stesso genere, o di simile. . . ; ma niuno giunse ad agguagliare l'*Aminta* del Tasso nella purità della lingua e nella bellezza dello stile, fuorchè Gio. Battista Guarini nel suo *Pastor fido*, il quale non è meno dell' *Aminta* una delle più eleganti cose che abbia la poetica scendendo dai Greci fino a noi. Questi pregi però non coprono i gravi difetti che vi sono rispetto alle regole drammatiche, alla verità e giustezza de' pensieri, al costume poetico e morale, ed alla convenevolezza; per le quali cose il *Pastor fido* rimane di molto inferiore all' *Aminta* » (a).

(a) *Opere di Gius. Parini*, pubblicate ed illustrate da Francesco Reina. Vol. VI, p. 223.

Non è per noi possibile di fermarci a metter mano in tutta questa farragine drammatica, e passiamo a dirittura alla *Merope* di Maffei.

Questa tragedia, che apparve in sul principio del secolo XVIII, fece subito grande strepito in Italia, e s' acquistò poscia molta celebrità presso degli stranieri, quando Voltaire, geloso d' avanzare Maffei, compose pure una *Merope*. Il disegno dei due poeti era di ritrovare nel soggetto, somministrato da Igino, il grande effetto tragico d'un' opera d' Euripide che più non possediamo. Voltaire, sotto il colore della lode, deprime, da rivale, la *Merope* del Maffei. Lessing, nella sua Drammaturgia, pronunzia da giudice illuminato un' imparziale sentenza. Mentre ch' egli concede a questa tragedia il merito della semplicità e della purezza di gusto, vi scorge l' opera d' un uomo versato nello studio dell' Antichità, ma non dotato dalla natura d' un talento drammatico, cui l'arte avria poscia perfezionato. La grande riputazione onde a' suoi tempi godette la *Merope* del Maffei, ne fa conoscere abbastanza ciò ch' erano, innanzi ch' ella apparisse, le tragedie italiane (1).

(1) La maniera colla quale s' esprime qui l' Autore, mi sforza a credere ch' egli senta poco vantaggiosamente della *Merope* del Maffei. Tuttavia un altro straniero, non meno celebre di esso per opere d'ingegno o d' erudizione, il sig. Ginguené, dice che parecchie delle bellezze che incantano gli animi nella *Merope* di Voltaire, sono dovute al poeta italiano (a); Lessing non solo fa notare tutto quello che tolse Voltaire dal Maffei, ma dimostra ancora che i suoi sforzi per correggere il suo modello non furono sempre felici (b); il sig. Giuseppe Cooper-Walker, dottissimo scrittore inglese, si compiace nel far notare che alla *Merope* del Maffei deve il teatro della sua nazione una tragedia che onora la lingua non meno che la scena, il *Douglas* di Home (c); ed il celebre Riccardo Brunck scriveva al nostro Ippolito Pindemonte (da Strasborgo, vicin di cui, cioè in Kehl, allestivasi la superba edizione di tutte l' opere Volteriane) quanto segue: « Avrete potuto leggere nelle precedenti edizioni una lettera che scrisse Voltaire sotto un nome finto (*Mons. De la Lindel-*

(a) Opera cit. T. VI, p. 102.
(b) V. in questo volume la lez. undecima.
(c) *Memorie storiche sulla tragedia italiana* di G. Cooper-Walker, versione italiana, pag. 212

Dopo quest'epoca s'avanzarono sulla scena Metastasio ed Alfieri, l'uno verso la metà del secolo XVIII, e l'altro trent'anni appresso o in quel torno. Io ripongo nella classe, di cui ci occupiamo attualmente, i drammi lirici del Metastasio, come quello che ha la pretensione di eccitar serie commozioni d'animo, che mira all'ideale, e che in parte seguitò le forme che si sono volute prescrivere alla tragedia regolare (1). Lo scopo ch'egli si pro-

le), nella quale egli biasima fortemente la *Merope* del Maffei, e fra l'altre cose egli dice che in Italia non se ne fa caso veruno. Sarebbe ciò possibile? Per me, questa tragedia m'è sembrata bellissima, e tale da non poter essere superata nel gusto antico; mi pareva che Maffei fosse stato inspirato da Euripide. Vorrei sapere se qualche Italiano ha risposto a questa lettera di Voltaire, ed ha preso a difendere Maffei, in quella guisa che il sig. Torelli, ora defunto, prese a difendere Dante (a). » La risposta a questa lettera fu un Elogio del Maffei e un Discorso sulle due *Meropi*, ove il cavalier Pindemonte con sagacissimo giudizio dimostrò che le censure del supposto M. De la Lindelle erano stolide non meno che villane. Il medesimo Pindemonte nel citato Discorso narra i grandi onori che ricevette il Maffei e la sua *Merope* a Ginevra, in Francia, all' università d'Oxford, alle corti di Pietroborgo, di Londra, di Copenaghen, di Stocolma. Il gran Pope avea tolto a tradurre nella sua lingua la *Merope* del Maffei (non credo però che questo lavoro sia uscito per le stampe); il celebre Frèret, segretario della reale accademia delle iscrizioni e belle lettere, la recò in francese; Voltaire medesimo s' era posto intorno ad una simile impresa, avanti che l'amor proprio non l'avesse spronato a trattare egli stesso un tal soggetto, e, scrivendo familiarmente all'amico suo Thiriot, non avea dubitato di chiamare Maffei il *Sofocle dell'Italia*; tutte le nazioni, invaghite delle bellezze di questa tragedia, la traslatarono ne'loro idiomi, cosicchè se ne conoscono versioni, non pure in francese ed inglese, ma in castigliano, in tedesco ed in russo; finalmente un Inglese di sommo grido, come attesta il sig. Cooper-Walker citato poc' anzi, giunse fino a sostenere che la *Merope* del Maffei è la più compiuta tragedia che sia al mondo (b). Io non ispingo tant'oltre l'entusiasmo, ma parmi tuttavia che una opera, la quale destò sì grande ammirazione, potesse pur meritare dal signor Schlegel uno sguardo più benigno; e siccome questa ammirazione non si ristrinse nella sola Italia, ma si levò del pari e in Francia, e in Inghilterra, e in Ispagna, e in Germania e in Russia, così, ragionando più dirittamente, il sig. Schlegel avrebbe dovuto conchiudere che un sì prodigioso successo ben mostrava che la *Merope* del Maffei era produzione da poter onorevolmente gareggiare colle migliori che vantassero le altre nazioni.

L'Autore non fa menzione nel suo *Corso di letteratura drammatica* se non che delle opere più famose e quindi ci ricorda soltanto la *Merope* del Maffei; ma chi avesse voluto seguir la storia del teatro italiano con maggior fedeltà, avrebbe potuto avvertire che tre altri poeti trattarono, prima del Maffei, il medesimo soggetto, e ciò sono: Antonio Cavallerino, il quale diede alla sua tragedia il titolo di *Telefonte*; Giambattista Liviera, che in età di anni diciotto compose il *Cresfonte*; e finalmente il conte Pomponio Torelli, che superò di lunga mano i precedenti scrittori nella sua *Merope*: se questa tragedia non terminasse in un modo affatto sragionevole, essa meriterebbe d'essere citata anche oggidì con molta lode per le bellezze non comuni, sì drammatiche e sì di stile, che l'adornano. Il Torelli merita ancora d'essere rammentato, come quello che, secondo il Maffei, fu l'ultimo de' Tragici italiani che facesse uso del Coro permanente.

(1) Anche taluni fra gl' italiani, per verità, non dubitarono di collocare il Metastasio fra i Tragici; ma dove ch'essi presunsero, così di giovare alla gloria di lui, la ridussero, non se ne avvedendo, a pericolo d'oscurarsi. « Parmi strano e ridicolo (dice il Bertòla) il pretendere che Metastasio abbia fatto quello ch'egli stesso non ha mai preteso di fare. Fornito di tutti i talenti e di tutte le cognizioni necessarie onde aspirare a siffatta gloria, ha dovuto rinunziarvi in grazia dell'uso a cui consecrati erano i suoi lavori. Nei limiti in cui le teatrali circostanze il rinchiusero, e da cui ha desiderato invano di poter liberarsi; in tali limiti si è inoltrato fin dove poteasi giugnere, modello unico e maraviglioso per tutte le nazioni, per tutti i tempi (a). » — Sebbene il melodramma contenga parecchi elementi della tragedia, non li possiede però tutti, ed altri in compenso ne vanta che sono suoi proprj: esso forma un genere particolare. La prima cosa adunque si procuri di ben definire che mai si voglia intendere per *melodramma*, ci si dica quai parti esso debbe avere; si stabilisca fino a che punto dee servire alla musica; si determini fino

(a) V. I *Discorsi* aggiunti all'*Arminio* del cav. Ippolito Pindemonte, p. 319.

(b) Cooper-Walker, opera citata, p. 212.

(a) *Operette in verso e in prosa* dell'Abate De'Giorgi-Bertòla, T. II, p. 228.

pone, è ben differente da quello d'Alfieri; e nondimeno entrambi, senz'avvedersene, furono governati dalle medesime opinioni. L'uno o l'altro, è vero, dichiararono egualmente di non appartenere alla scuola francese; ed anzi asserirono che, per timore di nuocere alla loro propria originalità, avevano diligentemente evitato di conoscere i *capi d'opera* del teatro franceso; ma questa prudenza è già di sinistro augurio. Un poeta cho ha l'intimo sentimento della maniera energica e ben determinata colla quale ha preso il suo soggetto, può senza tema studiare le opere dei suoi predecessori; egli viguaglierà rispetto all'arte, e imprimerà nondimeno le sue produzioni del proprio sigillo caratteristico. Ma quanto a Metastasio e ad Alfieri, s'è pur vero che le tragedie francesi sieno rimaste loro sconosciute, o cho non lo abbiano letto se non dopo ch'ebbero composte le opere loro, è forza che una impercettibile influenza, diffusa nell'atmosfera letteraria, gli abbia modificati senza loro saputa. Questa comune direzione nelle idee di due uomini dotati di talenti ben dissimili, si spiega per diverse cagioni; primamente per la grande autorità che i poeti drammatici del secolo di Luigi XIV avevano acquistata in tutta l'Europa agli occhi de'letterati e delle persone colte; in secondo luogo per gli sforzi cho fecero parecchi poeti stranieri a fine di dare la struttura francese alle loro opere teatrali; e in ultimo per la tendenza generale degli spiriti verso quella Critica negativa, cioè a dire intenta solo a notare i difetti, che si può chiamare la Critica francese. L'aria medesima di famiglia si riconosce in ambedue gli autori italiani; ma più manifesta apparisce in Alfieri cho in Metastasio, per motivo dell'elemento armonico che domina nella poesia di questo ultimo. Essa ritrovasi in una totale mancanza di spirito romantico, in una certa angustia d'immaginazione, nelle forme moderne e mal caratterizzate ond'è vestita così la mitologia come la storia, e finalmente in quella pretesa purezza tragica che degenera spesso in uniformità. Alfieri osservò sempre le unità di luogo e di tempo; e se Metastasio non osservò che l'unità di tempo, si è cho le mutazioni di scena sono una circostanza di prima necessità pel melodramma. Alfieri non concede nulla al piacer degli occhi; egli si studia di conformare i suoi disegni alla semplicità antica più severa: laddove Metastasio, nella ricca varietà de' suoi intrecci, volle accostarsi a' modelli spagnuoli, e tolse particolarmente parecchie idee da Calderon (*). Nondimeno l' unità ideale degli Antichi è totalmente abandita dallo opere del primo di questi autori, e l' altro non seppe meglio di lui cavare dalla unione degli elementi opposti quella inaspettata armonia che forma il singolare incanto del genere romantico (2).

a qual segno gli elementi tragici vi debbono dominare; si dichiari quali altri elementi vi deggiano e vi possano trovar luogo; ed allora si avrà la vera norma onde instituir si possa un retto giudizio sulle opere del Metastasio. Ciò fece con sommo intendimento il sig. Arteaga (a); e quindi il suo critico esame sopra il cesareo poeta è per certo uno dei più giudiziosi che si conoscano, e si lascia addietro per grande spazio quello del sig. Schlegel, il quale, sendo fondato sovra un principio falso, dee per necessità dare origine a false conseguenze. (*V. la Nota* 1, pag. 118.)

(a) V. le *Rivoluzioni del teatro musicale italiano*, ecc. T. I, cap. 1.°

(*) Questo è ciò che afferma espressamente il dotto spagnuolo Arteaga nella sua opera italiana sulla storia del teatro musicale (1).

(1) L' abate Bertòla rispose già da molto tempo a questa gratuita asserzione del sig. Arteaga, ripetuta qui dal sig. Schlegel. Ecco le sue parole. « Da' poeti greci, e non da Calderon, come vuole il sig. ab. Arteaga, tolse il Metastasio l'arte d'intrecciare gli avvenimenti: e dagli storici e filosofi greci e latini quello squisito condimento di massime, quel lume di principj politici che sembrano al volgo come gittati a caso, e che usciti dalle più cupe sorgenti, furono sparsi da una maestrevolissima economia, appropriate sempre ai diversi climi, secoli, leggi, costumi. » (a)

(2) Questo giudizio, benchè pronunciato con acerbezza, non ci dee punto sorprendere. Il sig. Schlegel, per essere fedele al suo sistema, dopo le cose greche, non dee trovar nulla di bello, fuorchè le opere appartenenti al genere *romantico*, e però tutto l'entusiasmo delle sue lodi è riserbato, relativamente a'Moderni, per gli Spagnuoli e per gl'Inglesi. A me pare per altro che, fra il genere consecrato nelle produzioni de'Greci, e quello che si ammira ne'poeti romantici, vi possano essere altri generi in sè pregevolissimi, come appunto ne danno ampia fede, per non parlare che d'autori italiani e drammatici, le opere del Metastasio e dell'Alfieri, ciascuno de'quali calcò un sentiero differentissimo,

(a) Bertòla, opera citata, T. II, p 225.

Apostolo Zeno, innanzi a Metastasio, aveva già depurato, o piuttosto spogliato il melodramma, poichè queste due espressioni sono frequentemente sinonime appresso de' moderni Aristarchi. Egli volle gettar le opere anche nella forma tragica, ed anzi nella forma francese, e quindi lasciò sì poco spazio allo sviluppo musicale, che si vide scacciato dal teatro del melodramma dal suo rivale Metastasio, il quale assai meglio conosceva il gu-

quantunque sembri al sig. Schlegel di vederli passeggiare accoppiati nel dominio della moderna Melpomene; il che pure non debbe recar meraviglia, poichè, avendo lui diviso il regno drammatico in due sole provincie, la *classica* e la *romantica*, tutto quello ch'esce fuori de'loro confini, è posto da esso in un fascio, e considerato per ribelle allo spirito della buona poesia. Non vorrei però che alcuno inferisse da queste mie parole che s'abbia da me in disprezzo il genere romantico. Ancor esso possiede eminentissimi pregi, nè per l' Italia è genere nuovo: nuovo è soltanto il nome che non ha guari si è voluto applicargli, poichè si sa da tutti che i retori non fanno che ridurre sotto a regole ed a particolari denominazioni ciò che fu creato dal libero genio de'sovrani scrittori. Romantica, secondo il significato che attribuisce il sig. Schlegel a questa parola , è la *Divina commedia*, romantico l'*Orlando furioso*, romantiche le *canzoni* del Petrarca, ec., ec. Laonde gran torto hanno coloro i quali, senza pensar più avanti, si gettano a condannar questo genere, spaventati dal nuovo suono della voce con cui la nuova scuola tedesca ha creduto di poterlo specificare. Ma ciò che ancor più merita d'esser qui notato, egli è che il genere romantico non esclude il classico, e che ambedue si possono trovare accozzati insieme in una medesima opera: della qual cosa vorrei che si facessero capaci alcuni fra'nostri letterati che pare non v'abbiano posto mente. Nella *Gerusalemme liberata* è facile il riconoscere una sì mirabile combinazione: questo poema, in quanto alla simetria e congruenza delle parti, alla regolarità dell' andamento , alla perfezione del tutto, è concepito nello spirito classico, o sia dell'antichità; il quale spirito può bene accompagnar nuove forme, nuovi costumi, nuovi caratteri, ma non mai essere sbandito dalle belle arti: le imprese cavalleresche che vi si descrivono, l'entusiasmo dell'onore e la nobile esaltazione dell'amore ond'esso riceve anima e fuoco, l'intervento de'Demonj, dei Maghi, delle Fate, i riti del Cristianesimo e la veneranda profondità de' suoi dogmi, gli dànno tutto il carattere romantico. Ora in questa combinazione dei due generi (se genere può chiamarsi lo spirito romantico, cui piuttosto crederei di considerare per una quantità che non può stare da sè, ma che sempre debb'essere subordinata alle indeclinabili norme trovate da'Greci e sancite dall'esperienza di tanti secoli, poichè le sconnessioni, le diversioni, le stravaganze che spesso troviamo in Calderon e Shakespear, non sono già gli elementi che lo costituiscono, ma ben ne potrebbero essere i difetti); in questa combinazione, io dico, donde risulta un terzo genere, parmi di vedere la più grande perfezione a cui possa giugnere la poesia; e, se non vado errato, sono appunto in questo terzo genere immaginati ed eseguiti i melodrammi del Metastasio, per quanto comporta e la qualità di tali composizioni, e l'indole de' soggetti ch'egli prese a trattare. — Rispetto poi alle tragedie dell'Alfieri, non vi scorgiamo bensì quella severità di precetti che il genio delle arti aveva dettati agli Antichi; ma traendo profitto così dalle moderne dottrine, come dai progressi della civiltà, e sempre mirando allo scopo ch'egli si prefisse, gli riuscì di modificarli in modo, che le sue tragedie, mentre presentano l'antica semplicità e partecipano insieme di quel movimento che si ammira ne'*capi d'opera* francesi, e di quelle particolari arditezze onde mai non sarà spenta la gloria di Shakespear, formano un genere nuovo, tutto suo proprio, ed il cui merito intrinseco è dimostrato abbastanza dall'aver dovuto ceder loro il luogo sulle nostre scene le più vantate produzioni straniere.—Ma nella tragedia greca, oltre la simmetria e congruenza delle parti, la regolarità dell'andamento, la perfezione del tutto, in cui mi pare che veramente consista il genere classico applicabile a tutte le belle arti , come già dissi , regna pure un bello ideale, relativo alla maniera di dipingere i caratteri o costumi che si vogliano chiamare. Questo bello ideale però non è unico; quello dell'Antichità è differente da quello del medio evo, e a'dì nostri è forza dare ai caratteri un altro colorito, in armonia coi presenti costumi e colle presenti cognizioni, senza che per questo ne rimanga offesa nè la natura, nè la ragione. Ma non solo il bello ideale è diverso ne'diversi periodi de'secoli, ma è diverso parimente appresso i diversi popoli. Laonde, per quanto io stimo, dato pure che nelle opere del Metastasio e dell'Alfieri non risplenda nè il bello ideale greco , nè il bello ideale romantico , non si può fondare in questo ragione alcuna per biasimarle, purchè vi risplenda un' altra specie di bello ideale conforme all' odierno modo di sentire , e purchè i loro caratteri non sieno in aperta contraddizione con quel-

sto de' suoi compatriotti. Un' arte prende, in genere, una falsa direzione qualora eseguisce, con isvantaggio e col sagrifizio del

li tramandatici dall'istoria o dalla mitologia. Ora quest' altra specie di bello ideale è visibile a chiunque ha occhi ne' due nostri Drammatici, sebbene diversamente modificato appresso ciascuno di loro, e in ambedue secondo i diversi soggetti da essi trattati. — Finalmente la tragedia greca ha pure, secondo il sig. Schlegel, un'unità ideale, la quale, se compreso ho bene gl'insegnamenti suoi, consiste nella forza del Destino. Ma egli dice che questa unità non si trova nelle opere del Metastasio, e dell'Alfieri. Ora, siccome a me pare per lo contrario, ch'essa trovasi, per esempio, nella *Didone* e nel *Demofoonte*, nel *Polinice* e nell'*Oreste* ecc., così m'è forza conchiudere o ch'io non mi sono fatto una esatta idea di ciò che dice in questo proposito il sig. Schlegel, o ch'egli non pose mente alle accennate composizioni. Ad ogni modo, io penso che un poeta moderno il quale o non si pigli carico di regolar le sue tragedie colla forza del Destino, o che ad arte la nasconda, non debba essere rimproverato, giacchè questa forza superiore alla Divinità stessa è contraria alle opinioni d'oggigiorno, e l'esperienza ne prova che dove le opere teatrali non concilino destramente, cioè come fecero appunto gli stessi Greci a' tempi loro, la verità storica colle opinioni dominanti, l' interesse è notabilmente scemato, per non dire distrutto. Del resto, se dall'una parte simili dispute sono eterne, sì perchè di rado s' arriva ad intendersi, e sì perchè rimane sempre qualche cosa che non si può esattamente determinare, e ch'è soggetto a infinite eccezioni e contradizioni, dall'altra parte non somministrano un criterio sicuro e costante per giudicare il merito d'un'opera. Tale è il difetto di tutti i sistemi che non si possono fondare sopra verità matematiche, ed i quali non arrivano mai ad abbracciare l'universalità delle cose, per bene immaginati che appajano. Qualunque sia il genere in cui un'opera è scritta, qualunque lo spirito ond'è animata, la norma più certa, al parer mio, per istabilirne il valore, relativo ai tempi ed alle circostanze, è l'effetto; in quanto poi al suo valore assoluto, in mancanza d'una regola infallibile positiva, è forza ricorrere al metodo negativo, cioè dimostrare che non v'esistono i difetti che altri le appone. Giusta la prima norma, le opere del Metastasio e dell'Alfieri non hanno da invidiare la sorte di verun'altra : fino a qual segno possa essere loro favorevole il secondo metodo, m'ingegnerò, secondo la mia possibilità, di far manifesto nelle seguenti *Note*.

merito che le è proprio, ciò che un' arte differente può compiere con maggior perfezione e maggior facilità. E d' uopo attribuire simili sforzi inopportuni ad una sterile idea di regolarità ; idea che si è voluto stabilire una volta per sempre, in vece di riconoscere lo spirito e le leggi particolari di ciascun genere di poesia.

La riputazione di Metastasio oscurò quella di Zeno, poichè, proponendosi lo stesso fine, egli ebbe un ingegno ben più flessibile, e meglio seppe adattarsi alle convenienze del maestro di cappella. Una perfetta purità nella dizione (1), una grazia ed una eleganza sostenute, hanno fatto riputare il Metastasio, dai suoi compatriotti, come un autor classico, e, per così dire, come il Racine dell' Italia. Egli ha soprattutto una dolcezza che ti rapisce, ne' suoi versi destinati al canto. Nessun poeta non ha forse mai posseduto, nel medesimo grado che egli, il dono di raccogliere in breve spazio i tratti più commoventi d' una situazione patetica. I monologhi lirici alla fine delle scene sono l' armonica espressione, più concisa insieme e più giusta, di una disposizione dell' anima. Bisogna però convenire che Metastasio non dipigne le passioni che sotto colori generalissimi; egli non dà nulla a' sentimenti del cuore che appartenga al carattere individuale, nè alla contemplazione universale. Quindi le opere sue non sono concepite con gran forza, e la poesia si contenta d' imprimere un lieve e facile movimento all' azione, lasciando alla musica la cura degli sviluppi brillanti e variati. Metastasio è un poeta compitamente musicale; ma, per continuare in questo paragone, egli non possiede che la parte melodiosa e cantante della poesia, senza mai farne vibrare le corde gravi, e senza conoscere i profondi e misteriosi effetti dell' armonia. Questa musica dolce e gradita diventa ancora ben presto assai uniforme; quando si sono lette alcune opere di tale poeta, si conosco-

(1) Il sig. Schlegel, troppo severo altrove col Metastasio, è qui troppo liberale. La dizione del Metastasio è venusta, armoniosa, facile, ma sì di leggieri non la chiameranno *pura* i profondi conoscitori della nostra favella: egli adopera alquante voci che non sono autenticate dall'uso d'autori de' buoni secoli; egli si permette varj modi che sentono del francese; in fine la sua frase non va sempre esente da' difetti che si notano ne' *seicentisti*. Noi ammiriamo Metastasio, ma la nostr'ammirazione non ci porta alla cecità.

no tutte, e tosto apparisce che la composizione generale manca di fisonomia. Non bisogna però essere troppo rigoroso; gli eroi del Metastasio, è vero, sono galanti; le eroine spingono la delicatezza fino alla leziosaggine; ma forse non si è per altro ripresa questa effemminata poesia, se non perchè non si pensava alla natura del melodramma. A me pare ebe non si possa rimproverare al Metastasio, che d' aver tolto a maneggiar soggetti, la eui natura grave e severa contrasta troppo fortemento con tutto questo grazioso frascheggiare; s' egli non si fosse preso a grandi nomi storici, se più sovente avesso ricorso alla mitologia od a finzioni puramente fantastiche, se avesse fatto sempre una scelta così felice, come allor quando compose il suo *Achille in Sciro*, dove il genere eroico si trova naturalmente meseolato col genere pastorale, questa galanteria, questo universal madrigale si sarebbero accordati colle figure de' suoi quadri, e si sarebbe eziandio permesso al poeta, se almeno e' intendiamo sopra ciò che debb' essere un' opera per musica, di lasciare ancor più liberamente spiegar l' ali alla sua fantasia: sono le sue pretensioni alla tragedia che guastarono il tutto (1). Le forze del Metastasio non erano da tanto, e la lusinghiera seduzione delle sue massime amorose è assolutamente incompatibile coll' energia dell' espressione. Ho sentito un celebre poeta italiano affermare che i suoi compatriotti erano sempre commossi

(1) Abbiamo già detto nella *Nota* 1, pag. 114; ch'è un errore il voler considerare le opere del Metastasio come tragedie; ma giacchè l'Autore ne riconduce alla medesima quistione, noteremo al presente che il sig. De Sismondi non diede nell' errore di lnì, e riferiremo ancora il giudizio suo, tanto per corrobborare di così forte autorità l' opinion nostra, quanto perchè si vegga come due celebri uomini, fautori entrambi della medesima scuola, la romantica, sentano oppostamente in un medesimo obbietto, e traggano quindi motivo i lettori di non credere più che tanto agli oracoli de' Critici, ma di riportarsi in quella vece ad un giudice più sicuro, la propria coscienza. « Nessuno fra gli scrittori Italiani (egli dice) fu per avventura più compiutamente poeta di Metastasio; nessuno per avventura congiunse una maggiore delicatezza nella sensibilità, ad un maggiore incanto nella favella; nessuno per avventura fu pittore più grazioso di lui, mediante il solo suo stile, e musico più lusinghiero per l' orecchio. . . . Metastasio volle essere, e fu il poeta del melodramma; e in questa limitata carriera egli superò tutto quanto la sua nazione medesima, tutto quanto verun'altra nazione produsse mai di più singolare. Egli conobbe, egli colse con precisione così l' indole del teatro a cui si destinava, come il suo proprio ingegno; e in un genere nel quale forse nessun altro poeta s' acquistò vera gloria, egli diede le poesie più nazionali che possegga l'Italia, quelle ebe più profondamente sono scolpite nella memoria di tutto il popolo..... I precedenti autori di melodrammi ondeggiando fra l'imitazione de' Tragici greci, de' francesi, talvolta degli spagnuoli, e de' poeti pastorali dell' Italia, non avevano riconosciuto quali erano le leggi proprie di questo genere; Metastasio le stabilì con mano sicura, e senza temer le accuse di una critica pedantesca. Lontano dall' assoggettarsi all'unità di luogo, egli volle cambiar sovente la scena, poichè lo splendore delle decorazioni e de' colpi teatrali doveva aver parte nella magia dell' opera. Egli osservò fedelmente l'unità di tempo, ma nondimeno estese i limiti che le erano prescritti, in guisa che fece entrare nello spazio di ventiquattr' ore vicende, pompe e cirimonie, quante bramarne possano gli spettatori. Finalmente ei limitò l'unità d'azione, stante la necessità che gli era imposta d' impiegar sul teatro tre *amorosi* e tre *amorose* che il maestro di cappella voleva mettere in contrasto. Egli diede a quasi tutti i suoi drammi un lieto scioglimento, perocchè quel languore dell'anima ch'è prodotto dalla musica, stato turbato da commozioni troppo forti e troppo dolorose; egli unì, mercè d' un' arte maravigliosa, mercè d'un'arte che niuno possedette al medesimo grado di esso, la naturalezza dell'espressione a tutta l'elevatezza, a tutta la ricchezza della poesia lirica; ed egli seppe trovare nelle parole e nella lingua una armonia che ti rapisce a te stesso, e che i più sublimi concenti di Pergolesi dovevano contentarsi di conservar fedelmente. . . . Metastasio, animato da un vivo sentimento musicale, aveva subordinata l'arte ch'egli esercitava, a questo sentimento. La musica, così ricca per esprimere gli affetti, non può dipingere le situazioni, essa diventerebbe ridicola se volesse arrogarsi d'assumere un carattere conforme ai costumi ed al linguaggio di ciascun popolo; essa disgusterebbe se diventasse selvaggia per esprimere la barbarie, se, cantando l' amore, conservasse a' Romani il loro orgoglio, agli Orientali il loro dispotismo. Laonde Metastasio, presentando in certa maniera questa uniformità della musica, non seguitò i suoi eroi in Roma, nell' Oriente. . . . . , ma diede loro costumi, caratteri, passioni, che da per tutto rassomigliano. . . .

fino alle lagrime dalla poesia di Metastasio: non v' ha nulla da rispondere a tale testimonianza, se non che è questo uno spiacevole sintomo della costituzione morale d' un po-

Se dunque non si perde di vista che Metastasio scrisse de'melodrammi, che le commozioni da lui destate debbono esser tutte musicali, o che non debbono mai esser tanto forti da lasciare un profondo dolore nel cuore, non si potrà fargli rimprovero nè della sua mollezza, nè del suo mondo ideale, nè delle sue felici catastrofi; si comprenderà che questi sono suoi; e si riconoscerà ch' egli possedette eziandio le bellezze del genere in grado sovrano; che seppe aprire i suoi spettatoli in un modo grandioso che colpisce i sensi e che si cattiva l'attenzione; che conobbe il segreto d'esporre chiaramente un'azione quasi sempre complicata, e d' introdurre subitamente gli spettatori infin nel centro di essa; ch' ebbe un'arte infinita per trovare e variare situazioni che tirano a sè l'altrui mente; ch'eccita direm quasi, a suo piacimento, un interesse appassionato colla sua maniera d' annodare una favola; che fa parlare all' amore il linguaggio più tenero e più commovente; ch' esprime ancora con grande verità que' sentimenti soprannaturali di lealtà, d'amor filiale, di carità di patria, a' quali egli attribuisce un operare affatto ideale; che la sua versificazione, nel recitativo, è la più dolce, la più armonica, la più pura, che vantar possa alcuna lingua; che le sue arie o strofe, con cui finiscono le scene, hanno un movimento lirico di sorprendente bellezza, ed un tesoro di poesia che i più grandi maestri non hanno potuto avanzare; che finalmente la proporzione del pensiero al canto è sempre conservata con tanta abilità, che giammai non vien presentata al maestro di cappella alcuna immagine, alcuna passione, che non sia di qualità da essere sviluppata per via del canto, e che non sia essenzialmente armonica. Ma non bisogna considerar Metastasio qual poeta tragico, nè offerirlo per modello agli stranieri in nessun altro genere, che in quello del melodramma. . . . . . Tutte le volte che, esaminando Metastasio nel suo vero posto, lo giudicheremo qual poeta melodrammatico, egli otterrà da noi un' ammirazione tanto più perfetta, quanto che, senza modello nella sua carriera, egli si trovò pure senza imitatori (a). »

Il sig. De Sismondi, è vero, aggiugne pure a così bell' elogio diverse censure, nè certo ancora noi pretendiamo di trovar Metastasio in ogni cosa perfetto; la perfezione assoluta non è conciliabile coll' umana insufficienza: ma le censure di esso derivano da buoni principj, e non tendono per alcun verso a scompigliare sulla fronte di questo poeta l'immortale alloro che vi pose il consenso di tutte le nazioni. Del resto anche il sig. Schlegel è costretto di riconoscere ne'melodrammi del Metastasio non pochi pregi, che, confessati per bocca d'un sì risoluto avversario, acquistano uno splendore ancor più grande; e sicuramente avremmo avuto dalla sua penna il più magnifico encomio del cesareo poeta, s' egli si fosse compiaciuto di lasciarlo nella sfera che gli si pertiene, e quivi lo avesse giudicato.

Il sig. Schlegel vorrebbe che i soggetti del melodramma fossero tratti dalla mitologia; e di fatto pare a prima fronte che meglio d'ogni altro s'accordino essi ad un genere di spettacolo, il quale richiede che l' azione sia trasportata in un mondo immaginario, dove i personaggi non hanno per favella che il canto; così sopra tale opinione è fondato il sistema del famoso Quinault. Nondimeno io stimo che, attingendo dalle fonti istoriche, quando s'eno esse antichissime, possa la lontananza de'tempi permettere al poeta di dare in certo modo un aspetto favoloso alla stessa verità, senza che gli spettatori se n' abbiano a dolere. Egli è vero che, conceduta pure una tale licenza, non tutti i soggetti trattati dal Metastasio si potrebbero scusare, poichè l'istoria di Catone, per esempio, e quella d'Attilio Regolo sono così conosciute, che il pensiero ne le ravvicina di sorte, che non vi può trovar luogo il favoleggiare; ma se riflettere vogliamo che il campo mitologico è ormai interamente mietuto, che i tentativi fatti singolarmente dal Calsabigi per rimettere la mitologia sulle scene, ebbero esito infelicissimo, e che gli spettatori, sazj degli Apollini, degli Ercoli, degli Orfei, incapaci di commuovere e d' intenerire, preferiscono di mirare gli eroi reali assunti nella sfera del melodramma, sarà d'uopo perdonare a quel poeta che apra un orecchio alla voce del popolo cui dee servire, ancorchè bisognasse ch' egli chiudesse l' altro alla ragione non è per ciò compressa in veruna guisa. Se nella tragedia non solo tolleriamo, ma pretendiamo anzi che tutti i personaggi, anche gli schiavi, i pastori, i messi, le nutrici, parlino in versi, ed in politissimi versi, perchè dovremo scandalezzarci che i personaggi medesimi facciano un passo di più, ed innalzino la declamazione, con cui porgono questi versi, a quel grado di misura e d' armonia che converte la declamazione in canto? Perchè se ci è permesso d' imitare la figura e gli atteggiamenti degli eroi coi colori, colla creta, col marmo, co' metalli, ci

(a) De Sismondi, opera cit., T. II, p. 303, ec. ec.

polo (1). Non ci ha dubbio che la voluttuosa mollezza negli affetti e ne' pensieri non sia quello appunto che ha renduto Metastasio il poeta favorito de' suoi contemporanei. Egli ha de' versi, la dignità e la robusta concisione de' quali s' innalzano interamente a livello della tragedia; ma non pertanto vi si scorge non so che aria di smargiasseria che fa

sarà negato d'imitar la loro favella colla musica? Ma taluno, non potendo contrastare alla musica questo privilegio, come arte anch'essa imitatrice, non vorrà poi concedere che il linguaggio degli eroi abbia ed essere composto di que' molli concetti che alcuna volta scorrono dal labbro degli eroi del Metastasio. Egli è vero che parecchi di essi non parlano appresso del nostro poeta colla maestà del suo Temistocle; ma da che tali eroi sono trasporteti in un mondo immaginario, non è più assurdo che mutino pure alquanto della loro natura; e in quella guisa che il poeta tragico deve attribuire a'suoi personaggi una severità ed una grandezza che sovente essi non hanno nell'istorie, per metterli in armonia colla terribil luce che folgoreggia dal pugnale di Melpomene, parimente il poeta melodrammatico è costretto di dare a'caratteri suoi quella dolcezza, quella leggiadria, quella mobilità di fibre ch'è necessaria per accordarli col tenero flauto d'Euterpe. Nella tragedia, l'uomo deve apparire maggior di sè stesso così nella virtù, come nel delitto: nel melodramma è uopo ch'egli assuma una natura più mite e insieme più vivace e più facile a sollevarsi el delirio delle passioni, ch' ei non mostra nella vita ordinaria: In ciò principalmente consiste il divario che c' è fra l'uno e l'altro genere di poesia teatrale; e Apostolo Zeno, per non aver conosciuto questo segreto dell' arte, rimase inferiore a Metastasio. In somma i Critici potranno ben sì dire a loro posta che il melodramma, è forza d' usurparsi licenze, è divenuto un mostro; ma il fatto è che questo mostro forma da un secolo le delizie di tutte le nazioni (il cui spontaneo voto io tengo assai più in grado, che non le sforzate e cavillose sentenze de' letterati), e che infinita lode è dovuta al Metastasio per aver saputo in modo impareggiabile conciliare le pretensioni de' maestri di cappella, de' cantanti, del pubblico, col massimo decoro e con tutta la possibile osservanza della ragione poetica. S' avverta però che io non intendo qui parlare de' melodrammi scritti dopo il Metastasio; nessuno potè mai pervenire alla meta da lui tocca; ed oggidì questo genere di poesia si trova, o per colpa de' poeti, o per colpa de' cantanti e de' maestri di cappella, o per colpa del pubblico, o piuttosto per colpa di tutti insieme, in uno stato di corruzione, che senza un miracolo non v' ha più speranza di vederlo risorgere. Di presente non si vogliono che improvvisi e strepitosi colpi di scena; non si soffre d' aspettare che il poeta prepari le situazioni drammatiche; si manifesta la più insolente impazienza pe'graduati sviluppi degli affetti; si pretende che le passioni s'accendano sempre e scoppino colla prontezza della polvere da cannone! . . . . . e quindi ne risulta che l'attuale melodramma può bensì sorprendere e sbalordire i sensi, ma non mai persuadere l' intelletto e profondamente commovere il cuore. Ma questa impazienza, quest' avidità di cose straordinarie e impensate che il pubblico mostra al teatro, non dipenderebbe forse dalla portentosa rapidità delle più strane vicende a cui furono avvezzati gli animi nostri dagli ultimi anni di tempeste e di tremuoti politici? Se così è, quando un sufficiente periodo di vera e benefica pace avrà sopita l' effervescenza delle menti, è probabile che anche ne'diletti del cuore e dello spirito il pubblico tornerà ad amare la calma, la dolcezza, le tenere immagini, la naturale gradazione degli affetti. Questo è il miracolo che noi ci aspettiamo.

(1) Il sig. Schlegel precipita qui di troppo il suo giudizio. Un popolo che si sente profondamente commosso dall' eroica risoluzione d' un Attilio Regolo; che piagne di tenerezza in vedere il generoso perdono che Tito concede a'suoi nemici; che non può frenar le lagrime all'aspetto di Temistocle pronto a sagrificar sè stesso per quella patria medesima che gli è ingrata e che lo perseguita; che trema alle terribili sciagure che combattono la fede di Timante o d'Arbace. . . . ; un cosiffatto popolo, io dico, non dà certo una sinistra idea della sua costituzione morale: la sua commozione attesta la bontà del suo cuore; le sue lagrime sono un sincero e spontaneo tributo alla virtù. Piangere per così nobili cagioni non è mollezza; felice sia mai sempre colui che sortì dalla natura un' anima di questa tempra! fra l' altre belle doti egli ha pure la generosità di perdonare a'suoi nemici i più crudeli oltraggi . . . . Ma per giudicare delle impressioni che produce la poesia del Metastasio, per entrare negl'intimi arcani dell'arte sua, bisogna averlo letto e inteso; e quando sentiamo il sig. Schlegel esclamare che il restar commosso dai drammi di questo poeta, è uno spiacevole sintomo della costituzione morale, abbiamo cagione di credere ch' egli si sia riposato sulle maligne asserzioni de' Critici che e lui precedettero, anzichè aver da sè ponderate le opere di questo grande conoscitore del cuore umano, il quale con mezzi dolci e in apparenze facilissimi

pensare ai giuochi di forza ed alla voce chiara e flessibile d' un cantante italiano (1).

La meravigliosa fortuna che fecero le opere del Metastasio in tutta l' Europa, e sopratutto appresso de' Principi, è dovuta ancora, fino ad un certo segno, all' esser egli il poeta titolare della Corte. L' officio suo, ch' egli esercitava con tutta l' anima, gli fece adottare un genere di composizione, di cui si possono trovare le tracce appresso di tutti gli autori drammatici che si posero nelle medesime circostanze. Un certo splendore sulla superficie senza veruna profondità; affetti e pensieri comuni, adorni del linguaggio poetico più scelto; da per tutto i riguardi della pulitezza nella maniera di trattar le passioni, le sciagure e i delitti; una scrupolosa osservanza delle convenevolezzo, ed una morale in parole, laddove il complesso dell' opera respira la voluttà: tali sono le parti che misero in voga appresso del gran mondo le tragiche miniature del Metastasio (2).

ottien quello che a stento producono gli spaventosi accidenti e le sanguinose catastrofi de' Tragici più celebrati. Del resto l' accusa che dà qui l'Autore agl'Italiani perchè restano commossi alla rappresentazione de' drammi del Metastasio, estender pur si dovrebbe in ogni caso a tutti i popoli dell'Europa, giacchè da Cadice fino a Pultawa, come dice l'Arteaga, vola glorioso il nome di esso, e l'opere sue fecero in questo immenso spazio di mondo palpitare i cuori e inumidir le ciglia. Tu solo fra tanti milioni d' uomini, tu solo, o Schlegel, leggi il Metastasio, e dorme intanto il tuo cuore, e inaridiscono i tuoi occhi! *Ma se non piangi, di che pianger suoli?*

(1) La conchiusione di tutte queste parole si è che l'armonia diffusa ne' versi del Metastasio è tale, che anche un orecchio straniero n' è dovuto rimaner tocco. Se poi questa qualità sia da biasimare in una poesia destinata alla musica, lasceremo che il signor Schlegel lo decida a sua posta. Voltaire non era di certo grandemente inclinato alla lode; e pure, parlando appunto della versificazione di Metastasio, egli disse : « I suoi drammi abbondano di quella poesia d'espressione, di quella perpetua eleganza, che abbellisce il naturale senza giammai caricarlo, e di cui si rari si rinvengono gli esempi (a). » Nè Voltaire era uomo da lasciarsi fuggir l' occasione d'un bel colpo, se avesse ravvisato ne' versi metastasiani quell' *aria di smargiasseria* che vi ravvisa il signor Schlegel. Voltaire, è vero, non era molto intendente della lingua italiana, ma nè pure il signor Schlegel in questa parte ha gran vantaggio da lui, come apparirà fra poco.

(a) Dissert. indirizzata al card. Quirini, e premessa alla *Semiramide*.

Letter. dram.

(2) Risponderà qui per noi il Bertòla. « Mal prenda a coloro che creder possono non essere i drammi di Metastasio che divertimenti lusingatori delle tènere passioni, e non diretti punto a promovere alcun giovevole sentimento! Nessun poeta ha saputo ispirar l' amore per la virtù con più graziosa insinuazione : nessun poeta offre ad ogni classe di persone un maggior numero di verità utili e sicure sotto immagini più sensibili e più ridenti: nessun poeta ha dato all'amore una fisonomia, dirò così, più dolce ad un tempo e più onesta : nessun poeta ha fatto meglio risplendere la bontà morale ne' suoi protagonisti. Presso Metastasio, spicca sempre una virtù eminente, che tutti i cuori soavemente si guadagna, e che rende tanto compatibili le disgrazie che fanle assalto : presso Metastasio o l' empio è punito, o si ravvede: dove resti punito, non lo è mai, come presso alcuni Oltramontani, per via d'un delitto maggiore. Ma egli gode più sovente di far trionfare l' umanità, la magnanimità, la beneficenza, delle quali ne innamora potentemente. Chi non crederebbe nel *Ciro* di veder Astiage punito delle sue crudeltà ? Eppure una virtù generosa s'interpone inaspettatamente; lo scusa, lo salva, e lo fa rientrare in sè stesso. Che mai ci mette nell' animo, presso tanti Tragici, un eroismo brillante, ma vizioso? un vano stupore, un pericoloso fanatismo talvolta. Ma, benchè naturalmente inclinato alla dolcezza de' sentimenti, e più amico di ricopiar questa, che non la gagliardia e l' impetuosità, non è però che Metastasio riuscito eccellentemente non sia nell' esprimere idee grandi, e concetti sontuosi e sublimi. Tacerò di quel linguaggio veramente romano, che pompeggia nel *Regolo*, nella *Clelia*, nel *Sogno di Scipione*; e di quella focosa energia di cui sfavillano il *Temistocle*, l'*Achille*. Chi è che non senta la forza, la maestà, l'elevatezza de' concetti scritturali ricopiate maestrevolmente negli Oratorj (*de' quali il sig. Schlegel non si compiace di far pure un cenno*)? Mi si additi uno de' nostri poeti anche lirici, che vi si sia meglio distinto. Dove la favella de' Patriarchi come in Abramo, nel l'Oratorio dell'*Isacco*? dove un Giojada? una Giuditta (b) ? » Nè in termini diversi parla il benemerito sig. Pietro Schedoni, il più severo apostolo della morale che predichi a' nostri giorni. « Poco manrò, dic'egli, che Metastasio non fosse il poeta della perfezione.

(b) Bertòla, oper. cit., T. II., p. 222.

La pompa de' sentimenti generosi non v' è risparmiala, mentre che atroci delitti vanno cougiunti ad intrighi di leggerissimo tessuto. Le amanti offese vi preparano terribili vendette, cui talvolta confidano ad amatori disprezzati. Quasi sempre vi si mira uno scellerato di professione, oeeupato a ordir perfide trame ; ma questo personaggio odioso

Trionfa in quasi tutti i suoi drammi la morale; egli fa ehe limpida , soave , anrea pènetri in ogni enore , debelli ogni fantasia. Presso che tutto le sue catastrofi guidano a quanto deggiono. Nell'*Issipile* l'insidiatore di lei non nuoce che a sè medesimo, ed il suo furore il punisce de'snoi delitti: l' invitta costanza di quella figlia le ridonda in giubbilo dolcissimo , e la rallegra delle nozze sospirate. Nel *Temistocle* la sua grand'anima accende Serse ad emnlarla , ed in vece d' un odio eterno il fa giurare un'eterna pace alla Grecia. Nella *Zenobia* si trafigge l'adultero Zopiro , e la sposa fedele ricupera il sno Radamisto. Regolo antepone una schiavitù che sarà atroce per lui , alla libertà che diverrebbe funesta alla patria. Ciro, erede legittimo, ode offrirsi dal pentito usurpatore lo scettro. Nell'*Achille in Sciro*, la prudenza concilia la gloria e l'amore. Nell'*Eroe cinese* si serbano tutti virtuosi, indi dopo grandi affanni esultano tutti felici. Demetrio è sollevato al trono, mentre la sua virtù negava che altri ne discendesse. L' altrui ribellione nou fa che mostrare nel calunniato Ezio il difensore , anzi che il nemico del Monarca. Ipermeatra coll' abbominare il delitto reca la felicità al padre , al consorte , a sè. D' ingiusto divenuto probo il genitore di Siroe corona in qnesto il meritevole figlio. Nell' *Artaserse* è difeso il Re, scoperto l'innocente, punito il traditore. Adriano rende beato il suo e l'altrui cuore nel soggiogare coll'impero della ragione la veemenza dell' amore. Il *Trionfo di Clelia* dovrebbe sempre essere sulle scene quello d'ogni gente virtuosa (a). « Ma il Bertòla e lo Schedoni, ed altri che allegar potremmo, sono italiani; il loro giudizio è sospetto. E bene ! ascoltiamo lo spagnuolo Arteaga le cui parole aver dovrebbero tanto più di peso appresso del sig. Schlegel , quanto ch'egli medesimo lo cita per eccellente Critico. « La filosofia è altresì una dote rilevantissima dell'illustre autore *(Metastasio)*; non già quella filosofia polverosa che ristora tanti e tanti della perdita del senso comune coll' acquisto d'una dotta e orgogliosa ignoranza . . . , ma quell'aurea e divina che internandosi a guisa dell' anima universale de' Pittagorici per entro a tutte le facoltà dell' umano sapere, non ischiva di travestirsi sotto il fascino della eloquenza, e sotto i vezzi dell'armonia, a fine di stillare più soavemente negli animi la verità. Qual poeta drammatico ha ottennto ciò finora meglio di Metastasio? Se si riguarda la morale, o sia quella parte della filosofia che disamina e fortifica i doveri dell'uomo, scienza fra tutte le altre l'unica degna di considerazione, la sola utile alla misera e travagliata umanità , la sola che meriti d' occupare i riflessi di un essere pensante, chi se n'è renduto più benemerito di lui? Chi ne ha distinta la virtù, con colori più amabili, o si ponga mente ai magnifici esemplari ch'ei propone alla nostra imitazione , od alle massime importanti qua e là sparse ne'suoi componimenti , od alla persuasiva e irresistibil maniera colla quale dispone il cuore a riceverli? Havvi mai sul teatro antico e moderno un carattere interessante al par di quello di Tito? Non è egli la delizia dell'uman genere negli scritti di Metastasio , come già fu sul trono ? Non apparisce forse il vero padre de'suoi vassalli, il modello dei Re cittadini, l'uomo in somma, com'altri disse di Trajano, nato ad onorare l' umana natura, e a rappresentar la divina? Gli encomiatori della liberta (quel fantasma sublime delle anime elevate) non si sentono forse eccitare all' eroismo contemplando il suo Regolo e il suo Catone ? E Siroe, Timante, Svenvango, Ezio, Arbace , Megàcle , non fanno sì che s' abbia in maggior pregio l' umana spezie? Non si gloisce di esser uomo, sapendo di aver avuto per compagno Temistocle ? . . . . Laonde ne' componimenti del Metastasio si verifica il concetto di Platone: *Che se potesse la virtù farsi vedere ignuda agli occhi degli uomini, tosto invaghirebbe di sè tutto l'uman genere*. Sì: quantunque Metastasio fosse privo di mille altri pregi , questo solo basterebbe a renderlo la delizia de' cuori onesti e sensibili , ecc. ecc. (b). »—Qual disparità fra questi giudizj e quello del sig. Schlegel ! E pure tutti e quattro sono riputatissimi scrittori. Dunque inferir ne dovremo o che l' arte critica è incerta , o che il sig. Schlegel , come quegli ch'è men pratico del Bertòla, dello Schedoni e dell'Arteaga nella lingua italiana, non potè farsi una giusta idea della poesia del Metastasio. « Non di rado , dice opportunamente Ippolito Pindemonte, i letterati giudican bene con la mente , e mal con la bocca ; potendo accadere che tanto più censurino un' opera, quanto, tale pur troppo è la misera nostra natura, lor sembra più bella. Non ho mai sentito dir male della luce della luna; di quella

(a) *Delle influenze morali* , opera del sig. Pietro Schedoni. T. I, p. 226.

(b) Arteaga, op. cit., T. I, p. 347.

non serve che a far risplendere la clemenza d'un Re magnanimo, il quale chiude il dramma con perdonare. Questa facilità con che abbominevoli traditori ritornano in grazia, sarebbe certamente disgustosissima, se, in questa lanterna magica di terribili casi, ci fosse realmente del serio. Ma l' avvelenato nappo è sempre allontanato a proposito, i pugnali cadono dalle mani omicide, o vengono loro strappati; nelle prigioni è costantemente un' uscita sotterranea, e l' eroe minacciato si trova improvvisamente fuor di pericolo. Il timore del ridicolo, questa coscienza de' poeti che scrivono per il bel mondo, è patentissimo in Metastasio. Qualunque ardimento, ch' esca dalle forme ricevute, è diligentemente evitato nelle opere sue. Non vi ha maraviglioso di sorte alcuna, perocchè un pubblico, che si picea di spirito forte non vuole ammettere prodigi, nè pure sulla scena stravagante del melodramma. Nondimeno questa timidezza non sempre garantì Metastasio da ciò ch' egli maggiormente paventava. Senza parlare dell' uso smoderato degli *a parte*, che spesso diventa ridicolo, tutti gli amanti in seconda linea appartengono di diritto alla parodia. Si può in essi ravvisare un autore cicisbeo, il quale conosce a fondo tutte le gradazioni di questo stato, i patimenti e la felicità ond' esso è capace. L' amante favorito è in contrasto coll' amante disprezzato, il quale almeno osa lagnarsi; ma sugli ultimi gradini di questa scala si trova un infelice che sospira, che non s' avventura in tutto il corso dell' opera di toccare nè pure un motto dell' amor suo all' adorata principessa, e che offre l' immagine fedele del *patito*, chè in Italia così chiamansi gli amanti di tal fatta. Un simile personaggio trova pure il suo riscontro ne' personaggi femminili, e così l' amorosa caccia s'interseca in tutte le direzioni (1).

Non ci ha che un piccolo numero d'opere di Metastasio che si sieno sostenute sul teatro, perciocchè un nuovo genere di musica ha renduta necessaria un' altra distribu-

del sole, troppo incomoda talvolta, ho sentito (a). » E qui vorrei che m'ascoltassero soprattutto alcuni fra gl' Italiani medesimi i quali si pensano di levare in grido sè stessi col disprezzare altrui e quanto c'è stato e c'è tuttavia di stimabile fra noi, e gridano ch' è santo zelo l'additare all' Italia le sue piaghe, affinch' ella procacci di risanarle; ma badate bene che costoro, a simiglianza di quello stolido chirurgo, prendono il più delle volte per piaghe i valichi aperti a bello studio dalla natura.

(a) Discorsi aggiunti all' *Arminio*, p. 188.

(1) In mezzo a tutto questo ammasso d'accuse, ove mi pare di scorgere molta preoccupazione d'animo, deggio confessare che se ne trovano alcune, già messe innanzi dall'Arteaga, e ripetute ultimamente dal Sismondi, le quali difficilmente si possono ribattere. Nondimeno, per quanto spetta agli amori subalterni introdotti dal Metastasio ne' suoi drammi, dirò, se non per sua difesa, almeno per sua scusa, che sono essi un tributo pagato ai maestri di cappella ed alle convenienze teatrali; li paragonerò per un certo rispetto alle diversioni che si trovano ne' poeti romantici, e che si meritano tanta ammirazione dal sig. Schlegel; noterò che si debbono considerare come l'ombre nella pittura, le quali servono per dar rilievo alle cose rappresentate; e avvertirò infine e soprattutto che sono riposi opportunissimi all'effetto musicale. In quanto al resto, si leggano le lettere del Metastasio, nelle quali egli amaramente si lagna delle pieghe, da lui medesimo disapprovate, che sovente fu costretto di dare a' suoi drammi per servire alle circostanze; si noti che l'opere sue erano destinate ad essere eseguite innanzi ad una Corte la quale esigeva che si andasse a'suoi versi; si rifletta che i suoi personaggi erano più volte sostenuti da uomini d'alto paraggio e da Principesse, a cui bisognava appropriare azioni e parole non tanto convenienti a ciò che gli uni o le altre rappresentavano sulla scena, quanto a ciò che facevano o dicevano in realtà dintorno al trono, o che pretendevano si pensasse farsi e dirsi da loro; si ponga mente che dopo Carlo VI, il quale non amava gli spettacoli sanguinosi, e voleva che gli spettatori si partissero dal teatro contenti ed allegri, dovettero i poeti cesarei dare a' loro drammi un fine lieto, il che porta seco una cotale uniformità inevitabile nello scioglimento; si rammenti che Metastasio venne forzato dal gusto allor dominante a cangiar la maniera colla quale egli aveva la prima volta presentato la catastrofe del *Catone*; si avverta ch' egli dovea comporre d'ordinario per un determinato numero d' attori ch' erano già a' servigi della Corte, che dovea scrivere per la diversa qualità delle lor voci, senza perder d' occhio la loro figura, la loro età, le loro maniere: si pongano tutti questi ostacoli nel guscio d'una bilancia, e nell'altro i pregi che non ostante a ciò sfavillano ne'suoi melodrammi, e, ogni poco che questo la vinca del tratto, chiunque è giusto dovrà non solo cessar dal ripetere che le forze del Metastasio non erano atte al peso ch' egli si assunse, non solo perdonar-

zione nelle parole. Ne' drammi di questo poeta è raro che si trovino de' Cori, e le ariette, quasi sempre cantate da una sola voce, sono d' ordinario il segnale della partenza d' un personaggio. Sembra che le passioni, dopo aver fatto sentire nel recitativo quasi un lieve pigolare, s' innalzino allo spiegato canto dell' usignuolo nell' arietta. L' attore, superbo del suo trionfo, abbandona allora la scena coperto di gloria, e lascia gli spettatori in preda alla loro meraviglia. Si vuole di presente che ci sia maggior numero di duetti, di pezzi concertati, e che ciascun atto termini con un romoroso finale accompagnato dal Coro. Sarebbe veramente un problema difficilissimo pel poeta melodrammatico, il tentar di ricondurre ad un' armonia comune le discordanti voci di passioni opposte, senza far nel medesimo tempo disparire i loro differenti caratteri; ma il poeta e il maestro di cappella d' ordinario si brigano assai poco di studiare un tal quesito, e ne lasciano la soluzione al caso.

Alfieri avea troppa fierezza e troppo ardire a volersi guadagnare il pubblico suffragio con molli seduzioni. Egli era profondamente nauseato dall' indolente morbidezza de' suoi compatriotti e dalla corruzione generale del suo secolo. La bile, collo sviluppar le forze dell' animo suo, gli fece spiegare una rara energia de' principj stoici, e lo condusse a dipignere spaventevoli quadri de' delitti del dispotismo. La sua inspirazione è piuttosto politica e morale, che poetica, o lodar si debbono le sue tragedie in qualità d' azioni assai più che in qualità di opere. Il suo sdegno per la via calcata da Metastasio lo spinse in un altro estremo, e si può fra questi due poeti osservare il genere di contrasto simmetrico che offrono le opposte caricature. Se la musa del Metastasio è una Ninfa voluttuosa, quella dell' Alfieri è una fiera Amazzone o una dura Spartana. Egli aspirava a divenire il Catone del teatro; ma senza dubbio non si risovveniva che il poeta tragico può ben essere uno stoico, ma che stoica non debb' essere la tragedia medesima, s' ella è pur destinata a commuovere e toccare il cuore. Lo stile aspro e spezzato dell' Alfieri è talmente povero d' espressioni figurate, che si direbbe essere i suoi personaggi interamente privi d' immaginazione. Egli voleva dare una nuova tempra alla sua lingua materna, e non fece che spogliarla della sua leggiadria, caricandola di rigidità e durezza. Non pure egli non ha il senso dell' armonia, ma egli manca d' orecchio a segno che ne lacera il timpano colle dissonanze più insopportabili (1). Certamente la tragedia, per mezzo de' nobili sentimenti ch' ella inspira,

gli i difetti ch'egli non potè fuggire sebbene sia stato il primo a riconoscerli, ma dovrà eziandio tenere in luogo di prodigio le sue produzioni, tai quali le abbiamo. Senza i duri vincoli che legarono i piedi e le mani al Metastasio, è facile schivare i vizj in ch'egli cadde; ma salire a quella cima ov'egli immortalmente risplende, è, per mio avviso, impresa disperata.

(1) Non è da maravigliarsi che uno straniero, il quale prende gli endecasillabi sdruccioli, usati dall'Ariosto nelle sue commedie, per versi di dodici sillabe, e che applica alle nostre voci la *terminaison féminine* propria de'Francesi (a), osi ancora asserire che l'Alfieri *non pure non ha il senso dell'armonia, ma ch'egli manca d'orecchio a segno, che ne lacera il timpano colle dissonanze più insopportabili*. L'accusa non è però nuova; tutti gl' invidiosi della gloria d' Alfieri si gettano spezialmente a biasimare la sua versificazione la quale, se nei primi tentativi fatti da esso per dare un nuovo linguaggio ad una nuova forma di tragedia, parve alquanto cruda e implicata, non fu più tale ne' successivi componimenti, e giunse ad un grado di perfezione da non si poter così facilmente uguagliare anche da' più felici tessitori di versi. Ma si noti (ciò che non fanno per inscienza o per simulazione i detrattori d'Alfieri), che il verso tragico deve di sua natura diversificare visibilmente dal lirico e dall' epico: il lirico ammette non so che di ridente, di fiorito e di lascivo; l'epico è splendido, magnifico, maestoso, pleno, sonoro; laddove il tragico, non parlato dal poeta, ma da'personaggi della favola, rifiuta i soverchi lumi ed ornamenti di stile, e in quella vece richiede semplicità di concetti e proprietà d'elocuzioni, debb'essere lento o rapido, fluido o vibrato, a seconda delle passioni ch' egli significa, inclina volentieri a quella cotale asprezza che accresce nerbo alla dicitura, e sempre schiva un'armonia troppo artificiosa, la quale appunto perchè diletta e desta ammirazione, nulla commuove. Nondimeno si legga, per esempio, nella *Merope* la narrazione che fa Egisto del modo ond'egli trafisse lungo il Pamiso l'audace che gli voleva contrastare il passo; si miri nell' *Ottavia* il quadro ch'espone Tigellino della plebe tumultuante; si ascoltino nel *Bruto primo* le notizie che arreca Tiberio al padre, della

(a) V. a pag. 28 a 30, e le *Note* 39 e 42.

deve innalzare la nostr' anima di sopra alla potenza de' sensi, ma non bisogna ch' essa cerchi di spogliare la vita delle sue seduzioni anche più pericolose; e con mostrarci tutti i repentagli che minacciano la virtù, essa fa risaltare la maestà della virtù medesima. Quando leggiamo le tragedie d' Alfieri, ne pare d' essere trasportati in un mondo più tetro o d' un aspetto più dispiacevole. Una finzione in cui gli avvenimenti giornalieri appajono eccessivamente tristi, ed in cui le insolite catastrofi hanno qualche cosa di terribile, somiglia ad un clima di quale unisse in sè le folte nebbie de' verni del nord colle fiammeggianti tempeste della zona torrida(1).

Avrebbe il torto chi s' immaginasse che

dispersione de'satelliti de'Tarquinj. . . . . ., e ci si vedrà un' eleganza, una proprietà, un'evidenza, degne dell'epopeja e insieme lontana da quel lusso di frasi che tanto sconviene alla tragica austerità; si trascorra dal principio alla fine il *Saul*, e quasi in ogni scena (che così comportava il soggetto) ci si ravviseranno tratti di poesia lirica da reggere al confronto di quei più nobile ne vanti il Parnaso italiano, ma non mai carica di lisci, di lenocinj, di troppi vezzi e d'affettate leggiadrie. Si esamini attentamente la forma e il suono del verso che domina in tutto il suo dialogo, e si confesserà che nessun altro poteva essere maggiormente in armonia cogli alti e forti concetti ch'esprimono i suoi personaggi. È questo il vero pregio caratteristico della locuzione dell'Alfieri; egli non può essere paragonato in questa parte che a Dante, il più drammatico di tutti i poeti per chi ben vede; e qualunque volta le sue tragedie sono recitate da periti attori, l'orecchio s'accorge bensì di non essere lusingato da' molli versi del melodramma, ma gode di ricevere un suono robusto, e, dirò così, virile, che si precipita nell'anima, e la suscita all'eroica grandezza. Il verso dell' Alfieri è sprezzato da'suoi nemici, perchè non riesce loro di poterlo imitare: per ben riuscirvi nella parte essenziale e intrinseca, bisogna avere in pronto la ricchezza e la sublimità de' pensamenti ond' egli lo riempie; ma questo è patrimonio di pochi: dove che il far solo de' versi turgidi e rimbombanti, i quali, simili al vanaglorioso, si pavoneggiano de' beni che non hanno, e di quelli che hanno, usano fuor di proposito, non richiede che un po'd'esercizio unito a quel falso gusto che trascura la sustanza e tutto perdesi dietro all' apparenza. Di versi cosiffatti ne regalano alla giornata, que' tanti sedicenti poeti

Che prodighi d'ampolle e di parole
Tutto contaminar d'Apollo il Regno,

come notò sagacissimamente il nostro Monti.

Mentre però difendiamo il verseggiare dell'Alfieri nella tragedia (chè nelle altre composizioni biasimeremmo a prima fronte un verseggiare cosiffatto), altri potrebbe opporre a'nostri argomenti lo splendidissimo esempio del così forbito ed armonico verso che tanto si ammira e con tanta ragione nell'*Aristodemo*, nel *Cajo Gracco* e nel *Galeotto Manfredi* del cav. V. Monti: ma questo particolare esempio, se non andiamo errati, non contraddice punto alla nostra tesi, giacchè ne pare di scorgere che ciascuno di questi due sovrani poeti calcolò l'effetto delle sue produzioni sopra dati differenti; e non è quindi maraviglia che l'uno e l'altro, usando strumenti diversi, abbiano condotto ad altissima perfezione i loro lavori, secondo il genere cd il fine respettivo.

(1) Da simili parole chi non s'aspetterebbe che il sig. Schlegel avesse a biasimar molto più l' *Eumenidi* d'Eschilo, per cagion d'esempio, e il *Macbeth* di Shakespear? E pure s'è già veduto nella Lezione IV con quali elogi eg'i parla di questa prima tragedia, e nella Lezione XIV si udirà sopra la seconda un panegirico, in cui l'entusiasmo più non sente alcun freno. Ma, secondo l' Autore, il nostro Alfieri non seguì nè il genere classico, nè il genere romantico: ecco il suo gran delitto! Nondimeno, chiunque esamini, senza tener parte nè invidia, le sue tragedie, riconoscerà che l'Alfieri, adegnando dall'un canto di copiare servilmente i Greci come avevano praticato i nostri poeti del secolo XVI, ebbe l'occhio soltanto a farne sue proprie tutte quelle intrinseche bellezze che saranno sempre ammirate, perchè additate loro immediatamente dalla prima ed eterna maestra d'ogni maniera di poesia, la natura; e fuggendo dall' altro canto le bizzarrie e le stravaganze, frutti dell' ignoranza de' tempi e della rozzezza dei costumi, come dice in tale proposito il Ginguené (a), che ne disgustano negli Spagnuoli e negl'Inglesi, s'investì di quel sublime spirito e di quel libero ardimento che sfavilla nelle più belle scene di Shakespear, corifeo della tragedia romantica. Quest' ultima asserzione fu già corroborata d' esempi dal Calsabigi. Con tali elementi e con quelli che

(a) Opera cit. T. VI, p. 146. — Si avverta che qui si parla della massa generale del popolo a'tempi che sorse il teatro inglese e spagnuolo, non già di que' pochi uomini illustri che pur viveano a quell'epoca, e fra'quali soli era concentrato il sapere.

Alfieri abbia dato segno di maggiore accortezza e profondità che Metastasio, nella imitazione de' caratteri; egli presenta la natura umana aotto un aspetto differente, ma del pari inte amente uniforme. I suoi personaggi sembrano abbozzati sovra semplici astrazioni, ed egli getta duramente il bianco e il nero l' uno appressa dell' altro. I malvagi palesano, nelle sue tragedie, la loro scelleraggine a volto scoperto; nè certamente noi potremmo riconoacerli a queato contrassegno nella vita comune; ma quello incui l' Alfieri è veramente aenza scusa, si è ch' egli non rende amabili i suoi personaggi virtuosi (1).

gli sroperse il proprio genio, l' Alfieri compase un nuavo genere di tragedia, cbo punto non sente dell' iufluenza del suo secolo, al quale anzi diede la legge in luoga di riceverneia, eome fecera i Francesi. Quand' egli prese a ealzare il eaturno, l'Italia giaceva in profonda sanno; e per isvegliarla nan ai poteva già rirorrere al lene suana del flanto greea, ma bisognava dar fiato alla tromba. Questa egli fece, ed avverò casl la prafezia del dottor Burney, il qnale diceva ebe *un giorno regnerebbe Melpomene can maestosa semplicità nelle incantate regiani dell' Italia* (a).

(1) Il solo *Timaleane* basterebbe a mostrare la falsità di queste accuso. Ecco ciò che ne dico il Cesarotti, ed a cui nessuna finora ha cantraddetto. « *Timoleone* è una tragedia d' un merito originale. Rendere amabile un tiranno, e ammirabile un fratricida; far che ambidue, inflessibili nelle loro massime, gareggina d'amor fraterno anche nel punta che l' una è uccisore, e l' altra uccisa; sono imprese che ricercano un genio uan camune per rinscirvi, e il noatro autare ci rinscl. — Ma come mai potè il sig. Schlegel asserire cbe i malvagi nelle tragedie dell' Alfieri palesana le loro scelleraggini a volto scaperto, quando appunto nella prima del aua teatro, il Re Filippa nascande con agni arte l'animo suo, nan dice che parole oscure e sospese, e giugne fina a simnlare il pianto della compassione?

Ma quale arrar *pria di parlar m'ingambra!*
Qual gel mi scorre entra ogni *vena! il pianto*
Mi sta sul ciglio, e la debil mia voce,
Quasi del core i sensi esprimer nieghi,
Tremula andeggia.

FILIP. At. III. sc. 5.

Come potè mai dire il sig. Schlegel che i personaggi virtuosi dell' Alfieri non sono a-

(a) Cooper-Walker, opera cit., p. 260. — Una simile profezia fu pur fatta da Voltaire.

Quando si vede ch' egli spoglia la sua finzione d' ogni seducente grazia e sino de' sem-

maoilli, quando anche taluni de' personaggi non virtuosi interamente ne castringano ad amarli, came sona la regina Isabella e Palinice? Chi nan abbraccerebbe la causa della prima, o chi nan piange di dolare quanda il secando è per tradimenta trafitta dall'implacabile fratello? Ma, per non allargarci in altri esempi, qual cuore sarà mai cosl cbiuso alla virtù ed alla pietà, che nan a' innamori d'Antigano e d'Argia, i cui sentimenti, pieni nell' una d' amar fraterna, e di caniugale tenerezza nell'altra, vincana per avventura tutto ciò che di simigliante ammiriamo appresso di Sofocle e di Racine? « Si poteva dipingere (casl esclama lo Schedoni, il quale e tutt'altra che indulgente versa l' Alfieri); si poteva dipingere più magnanimo amore di apasa, che quella di Alceste? più immenso affetta che quello di Admeta? E si poteva il meritovole cuore dell'uno e dell'altra rallegrare can premia più soave, che col rendero a ciascuna per la beatitudine di amendue la vita? Nan v'ha specchio di amore caniugale il più puro, il più tenero, il più illimitato, e cui meglio l'avversità infianimi, e la virtù perpetui. L'*Alceste* è una tragedia che tutta s' intreccia al bene, tutta al bene avalgesi, tutta bene ispira; e pure sempre vincola, alletta, acuote, rapisce, e vi si piange, e vi si bea, e si gela e si avvampa » (a).

Il aig. Schlegel vnal dare ad intendere ai suai lettori cbe l' Alfieri presenta la natura umana satto un aspetta interamente unifarme. Ma quale unifarmità ritrova egli mai in tutti i persanaggi della *Mirra* e quelli della *Virginia?* nel tiranno Filippa e nel tiranno Creonte? nella moglie Isabella e nella maglie Ottavia? in Merape, Agesistrata, in Clitennestra, in Giocasta, madri tutte e quattra? . . . .

Il sig. Schlegel fa natare cbe i personaggi dell' Alfieri sembrana abbozzati savra semplici astrazioni. Ma sovra semplici aatrazioni non aano certamente abbozzati nè tutti quanti i peraanaggi del *Saul*, i quali appariscano in questa tragedia i medeaimi che ne dipigne la sacra istaria: nè quasi tutti i auoi saggetti ramani, ln cui tosto raffiguriamo que' famosi cittadini cbe imparammo a canascere in Tacito, Svetanio, Plutarco. . . . ; nè quel Filippo, che, per confessione dello stesso Sismandi, supera a gran pezza il Filippo del *Dan Carlas* di Schiller, ec. ec.

Finalmente il sig. Schlegel dice che Alfieri getta duramente il bianca e il nero a fianca l' uno dell' altro. Per me canfesso ebe mi

(a) Schedoni, apera cit., T. I, p. 210.

plici ornamenti della favella, si crederebbe ch' ei lo faccia con una severità meditata, per andar più direttamente al suo scopo morale; ma senza dubbio la natura aveva negato i suoi doni più lusinghieri a questo caustico ingegno. Ignorava egli che il poeta non esercita alcun potere sul cuore umano, se non per mezzo degl' incanti dell'arte sua (1)?

Le tragedie dell' Alfieri non offrono verun riscontro coi modelli classici dell' Antichità, i quali non furono pur conosciuti da questo poeta, se non verso la fine della sua carriera drammatica; e se paragonar si vogliono alle tragedie francesi, nella cui classe parrebbe che si dovessero riporre, non faranno certo miglior mostra (2). Nondimeno il di-

riescono oscure queste parole; ma s'egli intende parlare del giuoco delle passioni, e dell' arte di maneggiare i contrasti de' caratteri, mi pare che più della metà delle tragedie di Alfieri si possano anzi in questa parte additar per modelli. (*V. la Nota* (2) di questa p.).

(1) Non certo; l'Alfieri non ignorava punto che il poeta non esercita alcun potere sul cuore umano, se non per mezzo degl'incanti dell'arte sua. Quest'arte ei l'adoperò con maniere nuove, ma d'altissimo effetto. Tanto è il potere ch'esercitano le sue tragedie nel cuore degli spettatori che egli solo domina oramai sulle scene italiane, ove i *capi d'opera* del teatro francese, non potendo più nascondere i loro difetti, riescono languidi, freddi, inferiori a quella severità, a quella dignità tragica ch'egli il primo ne fece conoscere, ed ove le opere inglesi e tedesche non sono sopportate se non dopo che una pietosa mano le ha sgomberate di tutte le loro stravaganze, le ha ridotte ad una lunghezza proporzionata alla sofferenza degli uditori i quali vanno al teatro per divertirsi e non per istancarsi, e ha dato loro una forma che più s'avvicini a quella regolarità, non pedantesca, che vuolsi osservare in tutte le belle arti. Nessuno forse più di noi ammira e idolatra le gigantesche composizioni di Shakespear e di Schiller; ma quest'ammirazione, questa idolatria è in noi destata alla lettura di esse, perchè ci fermiamo sovra quel tanto ch'è veramente sublime e portentoso, perdoniamo in grazia di esso a tutto ciò che vi si incontra d'eterogeneo e di bizzarro, l'occhio non ci avverte ad ogni istante dei grossi difetti che guastano l'ordinazione delle parti, l'immaginazione segue di buon grado i rapidi voli del poeta, e in somma le stimiamo piuttosto per poemi romanzeschi esposti in forma di dialogo, che per azioni da eseguirsi coll'opparato teatrale; oltre di che pigliamo riposo quando ne piace, il che viene a dire che impediamo alla noja ed alla stanchezza di far isvanire il diletto ricevuto: laddove, alla loro rappresentazione (soprattutto a quella de'drammi di Shakespear), il pubblico rimarrebbe offeso dai continui salti dall'uno all'altro paese, dalla sconnessione de'fatti, dalla inconcepibile celerità con cui si fanno scorrere non solo i giorni, ma gli anni, nell'attimo che s'innalza o s'abbassa una tela, dalle sì frequenti mescolanze di personaggi sovranamente eroici o di personaggi smisuratamente bassi e vili, dalle infinite sconvenienze d'ogni maniera, donde nasce una contraoperazione che distrugge l' effetto delle passioni e de'sentimenti che il poeta s' argomenta di suscitare, dalle tante cose contrarie a' nostri costumi ed al nostro genio, che non saria più possibile ch' egli ponesse mente alle impareggiabili bellezze che sfolgoreggiano tra questo disordine e queste aberrazioni della fantasia.

(2) Per rispondere a così duro giudizio, senza ripetere le cose infino a qui per noi dette, nulla ci potrebbe meglio cadere in taglio, che il seguente passo estratto dall'opera bellissima, e già più volte citata, del sig. De Sismondi. « La creazione del teatro d'Alfieri, egli dice, è un fenomeno che sforza alla meraviglia. Infino a lui gl'Italiani erano inferiori, in quanto all'arte drammatica, a tutte le nazioni dell'Europa. Alfieri s' è collocato a fianco de'grandi Tragici francesi, e di sopra a tutti gli altri; egli ha congiunta la bellezza dell'arte (*la beauté artiste*), l'unità, la purezza del disegno, la verisimiglianza, proprie del teatro francese, alla sublimità di situazioni e di caratteri, all'importanza degli avvenimenti del teatro greco, alla profondità di pensieri e di affetti del teatro inglese; egli ha ritolta la tragedia dalle sale di Corte, ove le costumanze del regno di Luigi XIV l'avevano troppo rinchiusa; l'ha recata ne'Consigli, nel Foro, nello Stato; ha dato alla più elevata delle produzioni poetiche il più nobile, il più importante de' pubblici interessi; ha distrutto quelle forme convenzionali che sostituivano una ridicola affettazione alla grandezza della natura; ha sbandita quella galanteria ereditata dagli antichi romanzi francesi, che ne mostravano gli eroi della Grecia e di Roma sotto una bizzarra mascherata; quella melliflua dolcezza, quella languidezza pastorale, che, dopo il Guarini, non lasciava vedere i grandi uomini sulla scena italiana, se non se con affetti e costumi effeminati; quella jattanza cavalleresca, quelle rodomonterie che, facendo dipendere, sul teatro spagnuolo, la vita intera ad una puntigliosa gelosia d' onore, trasformava i più grandi caratteri in bravacci, ognor pronti ad

segno n' è forse più semplice, e il dialogo più naturale; come anche si conta per un gran merito d' Alfieri l' aver egli saputo far senza di confidenti, e in questo soprattutto si trova ch' egli diede perfezionamento al sistema francese; per avventura egli non potea meglio soffrire i ciambellani e le dame d' onore sulla scena, che nella realtà. Ma qualunque sia l' importanza che si attribuisce ad una simile innovazione, è uopo convenire che le opere dell' Alfieri non hanno quello splendore e quella venustà di stile, quelle dilicate gradazioni, que' sagaci preparamenti, quella saggia disposizione e quel successivo interesse che si notano nelle migliori tragedie della scena francese. Si paragoni, per esempio, il *Britannico* di Racine coll' *Ottavia* d' Alfieri. L' idea d' entrambe queste tragedie è dovuta egualmente a Tacito; ma quale dei due poeti meglio comprese questo Istorico sì famoso per la sua profonda penetrazione? Racine fe' manifesto com' egli conosceva il lato cattivo de' costumi delle Corti, e soprattutto come aveva studiato lo spirito di Roma sotto gl' Imperatori. Se Alfieri, per l' opposto, non dicesse che la sua *Ottavia* è figlia di Tacito, ognuno si sarebbe più presto immaginato ch'ella traesse l' origine sua dal preteso Seneca. Egli vi dipinge il tiranno co' medesimi colori che usano gli scolari ne' loro esercizj oratorj. Puossi mai riconoscere in cotesto Nerone, sempre furente e minaccioso, quel mostro che pareva, al dir di Tacito, creato dalla natura per nascondere l' odio suo sotto il velo delle carezze? Puossi mai riconoscere in esso quell' effemminato pieno di vanità o di capricci, che fu da prima crudele perchè era vile, e quindi perchè si risvegliarono nel suo seno inclinazioni sanguinarie (1)? L' Alfieri, nella sua *Congiura de' Pazzi*, non colse lo spirito di Machiavelli con maggiore accortezza od in un modo più poetico. Queste tragedie ed altre ancora, come il *Filippo* ed

uccidersi fra loro. La galanteria de'romanzi, la mollezza delle pastorali, l'irritabilità cavalleresca, sono tenute da esso per altrettante maschere date alla natura, sotto le quali i veri sentimenti e le vere passioni erano tolte agli sguardi. Egli spezzò tutte queste maschere per collocar sulla scena l' uomo colla sua vera grandezza e co'suoi veraci interessi. Se in questa novella maniera di concepir la tragedia, egli s' è talvolta scostato dal buon sentiero, s'egli talvolta s'è lasciato ire all'esagerazione, a non so qual rabbia ch'era propria al suo carattere, egli ha nondimeno fatto abbastanza per meritare la nostra ammirazione; ed i poeti venuti dopo di lui, che trassero profitto da tutto quello che c'era di grande nella sua maniera, senza cader nei difetti proprj al suo spirito, ben ci fanno vedere quai progressi egli solo abbia fatto fare alla scena italiana, quali obbligazioni gli tenga l' arte drammatica. . . . Alfieri è stato il più rigoroso di tutti gli osservatori dell'unità drammatica. Nè io parlo solamente dell' unità di tempo e di luogo, alla quale egli s'è scrupolosamente attenuto, e che, osservata pure sul teatro francese, è totalmente esclusa dai teatri spagnuolo, tedesco, inglese; ma è l'unità d'azione, l'unità d'interesse, che costituisce l'essenza della sua maniera, e che gli è assolutamente propria, sebbene in tutti i teatri conosciuti, così romantici come classici, si professi rispetto per questa unità, qual regola essenziale dell'arte (a). » Così parla Sismondi di cotesto Alfieri, che, secondo il sig. Schlegel, non offre verun riscontro co'modelli classici dell'Antichità, e che non può reggere al confronto co'Tragici francesi! E pure Sismondi è fra'Critici dell'Alfieri uno de'più rigorosi: l'analisi ch'egli fà del *Filippo* e dell'*Agamennone*, e le sue rapide osservazioni sulle altre tragedie del nostro poeta, ben mostrano con che diligenza ed acume egli si sia studiato di farne risaltare i difetti.

(a) Sismondi, opera citata, T. II, p. 439.

(1) Mentre il sig. Schlegel dice ch' è impossibile il riconoscere nel Nerone d'Alfieri il Nerone di Tacito, bello è l'udire il Cesarotti pronunziar tutto il contrario. « L' *Ottavia*, egli dice, ne presenta il contrasto fra l'eroismo della scelleraggine e quello dell'innocenza. Nerone è dipinto col pennello di Tacito. Il suo carattere si palesa, o, per dir meglio, balza fuori con tratti luminosi e terribili. » Da che dunque proviene una così forte discrepanza di giudizj appresso di due scrittori egualmente saggi ed eruditi? Dall'avere osservato, io suppongo, questo tiranno sotto un punto di vista differente. Il sig. Schlegel voleva che si offrisse innanzi a'suoi occhi quell' ipocrita *factus natura, et consuetudine exercitus velare odium fallacibus blanditiis* (b), e nulla ci vide di tutto questo; il Cesarotti voleva riconoscervi quel mostro che *trucidatis tot insignibus viris, ad postremum.... virtutem ipsam exscindere concupivit* (c), e ben ve lo trovò tutto lui maniato. Quanto poi all'essere il Nerone del *Bri-*

(b) Tacit. An. L. 14, c. 56.
(c) Ivi. L. 16, c. 21.

il *Don Garzia*, ch' egli trasse dall' istoria moderna, non presentano nulla che caratterizzi un secolo o un popolo in particolare, nè tampoco egli seppe dipingere gl' Italiani. Probabilmente, le idee ch' egli s' avea fatto dello stile tragico, s' opponevano a qualunque determinazione precisa del costume locale (1). D' altra parte, i grandi soggetti della tragedia greca, come quelli appartenenti ai casi d' Oreste, perdono fra le mani di Alfieri tutta la loro pompa eroica, e assumo-

tannico di Racine meglio dipinto che quello dell'*Ottavia* di Alfieri, risponderò soltanto che i due poeti hanno ritratta un'epoca diversa della vita di questo Imperatore, e si sa quai differenti sembianti egli abbia assunto nel corso del suo regno; laonde il paragone non regge: ed aggiugnerò da vantaggio che nella tragedia francese Nerone « cicala per « centosessanta versi con quella immaginaria « Giunia, introdotta per compiacere le dame « galanti della Corte (a); » il che certo non è uno de'colori somministrati da Tacito: laddove nella tragedia italiana questo abbominevole tiranno non ismentisce il suo carattere nè pur quando conversa con quella medesima Poppea ond'è affascinato:

In non m'appago, o donna,
D'amor, qual mostri, d'ogni tema ignudo.
Chi me più teme ed obbedisce, sappi
Ch'ei m'ama più.

Ott. At. I, sc. 3.

Del resto, l'*Ottavia* non è una delle migliori tragedie d'Alfieri; nè le censure che si possono fare intorno ad essa, saranno mai giusto argomento per biasimare le altre.

(1) L'accusa che dà qui l'Autore all'Alfieri, si può estendere in generale a tutti i Tragici spagnuoli, inglesi, francesi: i Tragici tedeschi sono in questa parte più fedeli e più diligenti degli altri; ma questa diligenza e questa fedeltà non si trova appresso di loro, che a pregiudizio della rapidità dell'azione, del movimento del dialogo, e dell'economia del tempo; pregiudizio distruggitivo di tutto l'effetto tragico: l' eccessiva lunghezza delle opere di Schiller basta sola ad escluderle dalla scena italiana. I Francesi collocano i loro tragici eroi in Parigi, e, tranne alcune tinte generali relative al suolo ed ai costumi di essi, li dipingono come se fossero vissuti alla corte di Luigi XIV. Shakespear, grande conoscitore degli uomini, ma di poca erudizione nell' istoria straniera, crea da sè il luogo della scena, il quale è ben lontano dall' aver esatta relazione co' popoli ch'egli introduce sul teatro. Il sig. Steevens, in uno de'suoi commenti a Shakespear, dice precisamente: *Shakespear, che conserva esattamente i caratteri, confonde d'ordinario i costumi di tutte le nazioni* (b). E gli Spagnuoli sogliono trasportare la loro scena nel regno della cavalleria, cioè in un mondo ideale. È vero che l'Alfieri non è così felice nel dipignere i costumi delle nazioni, i tempi, le circostanze, come nel dipignere i caratteri e gli affetti; il che proviene soprattutto dal suo grande laconismo, e dal timore di divertire la mente degli spettatori dal fine dell'azione con occuparli intorno a particolarità accessorie: nondimeno le sue tragedie non sono poi così prive di coloriti locali, che alcuno possa confondere gli eroi greci cogli eroi romani, gl'Israeliti cogli Spagnuoli, come parrebbe che si dovesse inferire dalle parole del sig. Schlegel; anzi, per servirmi dell'espressioni di Cooper-Walker, « i Romani si mostrano nella *Virginia* quali esser dovevano *quando Roma avea vita*, e questa tragedia sembra scritta in mezzo alle rovine del Campidoglio; » l'*Alceste* ne fa vivere cogli antichi Greci, ed il *Saulle* ne trasporta ai tempi della semplicità patriarcale. In quanto poi finalmente al non aver l'Alfieri ben dipinto nel *D. Garzia* i costumi italiani, ricorderò che a'tempi de'Medici l' Italia era divisa, come oggigiorno, in tanti Stati diversi, che non ci avea luogo di costumi generali e veramente nazionali: egli dunque non poteva dipignere che i costumi della Toscana; or pare a me che, dove l'Alfieri non abbia ciò fatto (che non è interamente vero), non si sia da dargliene sì grave carico, giacchè i costumi d' un piccolo paese sono così poco notabili e così poco importanti pel resto d'una nazione, massime dopo l' intervallo di qualche secolo, che nè si possono evidentemente ritrarre, nè meritano d'essere fedelmente ritratti.

Non sarebbe forse qui vano l'esaminare se il dipignere i tempi, il luogo e le costumanze sia una parte essenziale della tragedia. L'esempio di Shakespear, degli Spagnuoli e de'Francesi, ne mostra già la nessuna importanza di questa parte, poichè le loro tragedie,in questo difettosissime,producono sulle scene de'loro paesi maraviglioso effetto. Dipingere partitamente i luoghi, le usanze, è ufficio della storia, destinato ad erudire lo spirito; dipingere l'uomo è l'obbligo della tragedia, destinata a educare il cuore. La

(a) Calsabigi, *Lett. sulle tragedie dell'Alfieri*.

Letter. dram.

(b) Note sulla tragedia di *Troilo e Cressida*; Nota 4. Traduz. di Mons. Le Tourneur.

no una tinta moderna e quasi borghese (1). Ciò ch' egli seppe meglio dipignere, è la vita pubblica de' Romani; e la tragedia di *Virginia* in ispezialità guadagna prodigiosamente ad esser l' azione intera nel Foro , e in gran parte sotto gli occhi del popolo. Del

poesia ha per oggetto le cose universali, non le particolari, e non ciò ch'è o fu, ma al quello che dovrebbe o avrebbe dovuto essere. Questa opinione è consecrata negli scritti di Aristotile, valorosamente aviluppata dal Fracastoro, e giudiziosamente ripetuta fra gli altri da Ippolito Pindemonte. Appresso degli Antichi la pittura non immaginò i *quadri storici* se non che per dipignere a un tratto bellezze corporali di varj generi: l'espressione, la rappresentazione del tratto d'istoria che veniva scelto, non fu mai lo scopo principale dei pittore; l'istoria non era per esso che un mezzo; il suo scopo finale era di ritrarre la bellezza diversificata (a). Ora, perchè la poesia, sorella della pittura, e soprattutto la tragedia non potrà egualmente procedere nelle sue composizioni, cioè valersi de'fatti storici, non già per dare lezioni di cronologia, di geografia, di usi ecc., ma qual mezzo di ritrarre sotto diversi aspetti la grandezza dell'uomo, e di rendere più autorevole e quindi più interessante , o sia, con una sola parola, più illudente la dipintura degli oggetti ideali creati dalla fantasia del poeta? E se così è, purchè il poeta non ci presenti nulla che ripugni alle notizie generali che si hanno intorno ai tempi, ai luoghi ed ai costumi dei personaggi ch' egli mette sulla scena, purchè , alla guisa di Shakespear, non faccia scorrere il mare dalla Sicilia in Boemia, non faccia vivere Teseo ed Ippolito nel secolo in cui si credeva alle streghe, non faccia ch' Ettore parli d'Aristotile, e Timone d'Orazio, non faccia il nostro pittore Giulio Romano contemporaneo dell'Oracolo di Delfo, non faccia che il trojano Pandaro scherzi sulla voce inglese *pander* (lenone).... ben parmi ch' egli possa del resto spaziare con alquanto di libertà, e confinar nell'ombre le circostanze locali. Dirò di più: egli è meglio sopprimere l' idea precisa dell'epoca e del luogo, che attribuire a personaggi antichi e stranieri i costumi che regnano nella patria dell'autore, come usano i Francesi. Nel primo caso non v'è nulla che urti l' immaginazione, giacchè i personaggi sono isolati da qualunque circostanza estrinseca ed accessoria; nel secondo è impossibile che lo spettatore non sia mosso a far de'paragoni; e per poco ch'egli conosca l'istoria, s'accorgerà subito delle inesattezze e delle adulterazioni del poeta; irritato da questo primo inganno, non mirerà il resto che pieno di diffidenza, e quindi il suo cuore non si lascerà più trasportare in quel vortice di passioni in cui pur vorrebbe il poeta strascinarlo. Sopprimere le circostanze del luogo e del tempo è l'indeclinabile sistema adottato dalla Scultura; il genio di essa, come bene avverte il sig. Schlegel, è quello che inspirava i Tragici greci (b): se dunque fosse vero che nelle tragedie d'Alfieri non è precisamente determinata la località, anzichè biasimarnelo, dovremmo dire ch'egli pure era inspirato da questo genio, tutto semplicità, tutto rigore, e il quale si compiace nel presentar l'uomo innalzato ad un bello ideale che s'acquisti l'ammirazione di tutti i secoli e di tutti i popoli: l'uomo formato dalla scultura non è l'immagine nè d'un Greco, nè d' un Romano, e piuttosto d'un'epoca che d'un' altra; è il figlio della natura, cittadino dell'universo, e che vive nell'eternità. Credo inutile l' avvertire che queste idee vogliono essere applicate col debito riserbo, e secondo i limiti rispettivi di ciascun'arte.

(1) « I grandi soggetti della tragedia « perdono fra le mani d'Alfieri tutta la lo- « ro pompa eroica, e assumono una tinta « moderna e quasi borghese! » Un Critico che spinga tant'oltre le sue censure, difficilmente otterrà fede appresso di tutti coloro i quali, se dall'una parte riconoscono in esso ricca dottrina e raro ingegno, non si scordano però che altri uomini, non meno di lui rinomati, portarono un giudizio ben diverso intorno a'soggetti greci trattati dal nostro poeta. Il Calsabigi dice che l'azione del *Polinice* è una delle più tragiche dell'Antichità, e che non v'ha chi meglio dell'Alfieri l'abbia maneggiata; che i caratteri sono veri, e che Giocasta e Antigone sono quelle appunto che ci ha ritratte la storia. Lodi eguali si trovano nelle sue considerazioni sopra l'*Antigone*. Il Cesarotti ammira spezialmente quest'ultima, vi trova scene insigni, sorprendenti, divine, e, pieno d'entusiasmo, esclama che per notare i tratti più distinti d'una tale tragedia bisognerebbe trascriverla. Lo Schedoni, assai più sollecito di mettere in piena luce i difetti che a lui sembra di scorgere nell'Alfieri, che disposto a dimostrarne i pregi, è forzato per rispetto all'*Alceste* d'esprimersi col linguaggio dell'ido-

(a) Lessing , *Du Laocoon* , ecc.: Traduzione del Vanderbourg Pag 274.

(b) I Greci, volendo esprimere una bellezza sorprendente, solevano dire: *È bella come una statua*; poichè pareva ad essi che tutti gli elementi della bellezza sparsi nella natura fossero raccolti in una statua d'eccellente scarpello.

rimanente, se questo poeta osserva l' unità di luogo, è perchè egli colloca la scena in un modo così poco apparente e così indeterminato, che la crediamo in qualche oscuro ridotto, ove non usano che congiurati (1). Egli cerca talmente la semplicità, che priva i Re e gli eroi di tutto il loro splendido corteggio; pare ch' essi vivano in un mondo spopolato (2). Questa solitudine del teatro è soprattutto manifestissima nel *Saulle*, ove

latria (a). Cooper-Walker, in proposito del *Polinica*, confessa che « i caratteri di Polinice e d'Etecle sono disegnati con forza e verità, e che l'uno dà risalto all'altro. Forse (egli soggiugne) la mano dell'autore in nessun altro lavoro si mostra così maestra, come nella morte di que' disgraziati fratelli. » Il sig. De Sismondi annunzia all' Europa che il *Polinica* e l'*Antigone* sono tragedie che brillano di bellezze di primo ordine; che il personaggio d' Elettra, nell'*Agamannone*, è tutto intero ammirabile; che Agamennone esprime tutta la tenera commozione di un buon re che ritorna fra le braccia de' suoi popoli, d' un buon cittadino che rientra nella sua patria, d'un buon padre che ritrova la sua famiglia; che Egisto è umile senza bassezza, finto senza cagionar disgusto; e che soprattutto la scena in cui Egisto si congeda da Clitennestra invasa da tutto il delirio dell'amore, questa scena sì terribile nelle sue conseguenze, è condotta con arte portentosa (b). E noi finalmente aggiugneremo che l'*Oreste*, rappresentato da buoni attori, produce sempre sulle nostre scene straordinario effetto, nè v'è alcuno che s'accorga della monotonia del furore del protagonista, difetto notato dal Sismondi. Il sig. Blanes deve a questo personaggio la sua grande riputazione come attore. I succennati Critici hanno pur fatto osservare diverse macchie onde sono a loco a loco offuscati i soggetti greci trattati dall'Alfieri, nè certo si sono in questa parte mostrati indulgenti; nessuno però s'è mai dato a sostenere che tali soggetti *assumano nelle mani d'Alfieri una tinta moderna e borghese*. Ma se così giudica il sig. Schlegel delle tragedie d'Alfieri lavorate sopra argomenti greci, che cosa dirà poi egli del *Timone d'Atene* e del *Troilo e Cressida* di Shakespear, ove non ci ha d'antico e d' eroico, se non che i nomi de' personaggi; cagione forse per la quale Ippolito Pindemonte non dubitò d'affermare che il Tragico inglese cangia sovente, senza scrupolo, il coturno in una pantofola (c)? E pure il sig. Schlegel trova nel proprio ingegno con che giustificare queste due produzioni, e farnele quasi quasi aggradire! Dunque ne' suoi giudizj la parzialità non occupa l'ultimo luogo. . . Il Traduttore francese di questo *Corso di letteratura drammatica* dice nella sua prefazione che l'Autore *ha trattato il teatro italiano, antico a moderno, con estrema severità*; ma noi crediamo d'aver motivo d'asserire ch'egli spesse volte lo ha trattato ancora con ingiustizia.

(a) V. la Nota 15.
(b) Sismondi, opera citata, T. III, p. 4, ecc
(c) Discorsi aggiunti all'*Arminio*, p. 201.

(1) « Se l'Alfieri osserva l'unità di luo-« go, è perchè egli colloca la scena in un « modo così poco apparente e così indeter-« minato, che la crediamo in qualche o-« scuro ridotto, ove non usano che congiu-« rati. »

Nella *Mirra*, nell'*Alceste*, nella *Merope*, nell'*Ottavia*..., la scena non è posta sicuramente in oscuri ridotti, ove non usino che congiurati; ma dentro splendide reggie, ove nessun congiurato mette mai piede, ed ove è verisimilissimo che intervenga tutto quello che v' interviene. E il Foro romano nella *Virginia*, il campo degl' Israeliti nel *Saul*, la reggia di Rosmunda. . . non sono nè così poco apparenti, nè così poco determinati, che altri possa prendervi equivoco. Nondimeno l' Alfieri non s' ha poi fatto sì grave scrupolo dell'unità di luogo, che alcuna volta non l'abbia violata: nel *Filippo*, nel *Bruto secondo*, nell'*Agide*, la scena si cambia; la qual licenza mentre doveva essere lodata dal sig. Schlegel, come quella onde tanto si valgono i poeti romantici da esso venerati, prova eziandio che Alfieri, dove osservò la regola dell'unità di luogo, lo fece senza apparente sforzo, giacchè, in caso diverso, se ne sarebbe dipartito non s'avendo pigliato per legge di dovervisi religiosamente attenere. Infine piacemi notare che anche il gran Corneille è d' avviso « di non determinare troppo distintamente il luogo dell'azione, e di contentarsi di dire che la scena per esempio è in Corinto o in Roma, od al più nel tal palazzo, lasciando così all' immaginazione dell'uditore l'arbitrio di stabilire il luogo nella maniera che più gli aggrada o che stima più conveniente. » Ma il sig. Schlegel si ha prefisso di veder tutto difettoso in Alfieri, e quindi vuole in esso riprendere fino a ciò che poco gl'importa di trovare o non trovare appresso degli altri Drammatici.

(2) Se l' Alfieri non circonda i re e gli eroi delle sue tragedie di tutta quella pompa che si osserva particolarmente nei melodrammi e nelle azioni pantomimiche, si è ch'egli sdegna di cattivarsi gli spettatori con simili *mezzucci*, onde pur troppo abbisognano tragedie men ricche di gravi concetti, e che tendono ad uno scopo meno sublime; si è ch'egli vuol parlar all'anima, e non lusingar

si suppone che il Re si trovi fra due eserciti nel momento d' una pugna decisiva. Questa tragedia però risplende mirabilmente fra l'altre pel colorito orientale che vi campeggia, e pel volo veramente lirico che spiega la poesia nella dipintura dell' alienazione di mente di Saul (1). La *Mirra* è un soggetto eccessivamente ributtante, che non si poteva tentare senza temerità, di mettere sulla scena (2). Lo spagnuolo Arteaga criticò

gli occhi; sì è ch'egli ben sapeva che il decorare una tragedia con pompa estrinseca ed accessoria, è cosa da qualunque scrittore, ma che il darle maestà colla grandezza de' pensieri, colla forza delle sentenze, coll' importanza de'fatti, coll'unità d'azione e d'interesse, collo splendore di ciò che scaturisce immediatamente dall'anima, voglio dire le grandi passioni, è proprio di pochi ingegni privilegiati; egli sentiasi da tanto, e il fatto prova ch'egli non s'ingannò. *Non sapendo dipingerla bella, ricca la dipingesti*, disse Apelle ad un suo discepolo che aveva profuso l'oro e le gemme intorno alla famosa Elena. Il medesimo io pur direi a chi ponesse soverchio studio nel procurar luogo allo sfoggio delle decorazioni, quando il soggetto spontaneamente non le addita: una tale apparato ottico è contrario alla natura stessa della tragedia, la quale non deve accattare altronde i mezzi di dilettare per vie diverse da quelle che guidano al suo fine, ma solo colle sue proprie forze dee muovere a terrore ed a compassione anche quelli che l'ascoltassero senza vederla. I re, gli eroi dell'Alfieri senza lusso e senza corteggio, sono per se tanto grandi e luminosi, che il nostro popolo li vede sempre con maraviglia, sebbene sia avvezzo agli sfarzosi spettacoli delle incantatrici scene del *teatro alla Scala*. Basta questo solo fatto a confutar tutte le censure più ingegnose. Quando Cesare, avvolto in rozze lane, e assiso in una fragile barchetta flagellata dal furore della tempesta, dice allo sbigottito pilota: *Non paventare; hai teco Cesare, e di Cesare la fortuna che naviga insieme con te*, è di lunga mano più grande e più venerabile ogli occhi d'un popolo capace d'alti sentimenti, qual è il popolo italiano, cho allorquando preceduto da' suoi satelliti, accompagnato da'senatori, seguito dalla curiosa plebe, ed al suono strepitoso de'militari strumenti, egli si conduce alla festa de'Lupercali, dove, con preparata farsa, deve Antonio offrirgli il diadema.

(1) Ecco una volta anche il sig. Schlegel costretto di confessare che l' Alfieri ha saputo dare ad una sua tragedia il colorito proprio alla nazione ch'egli tolse a dipignere, e farvi risplendere una poesia che spiega un volo veromente lirico! L'elogio che ne fa Sismondi, è ancora più bello. « Questa tragedia (il *Saul*), egli dice, differisce totalmente da tutte l'altre dell'Alfieri; essa è concepita nello spirito di Shakespear, e non in quello de' Trogici francesi; non è il conflitto fra una passione e un dovere che forma la peripezia o il nodo tragico; è la dipintura d' un carattere nobile colle grandi debolezze che talvolta vanno giunte a grandi virtù; è la fatalità, non del destino, ma della natura umana . . . . Egli è il primo demente eroico ch'io vegga introdotto sul teatro classico (a).—Ma non parrebbe al sig. Schlegel di bene adempiere le parti di Critico, se col dolce delle lodi non mescolasse l'amaro della censura; e quindi egli si fa premura d'avvertire che la *solitudine del teatro è soprattutto manifestissima nel* Saulle. Il sig. Sismondi è stato più giusto. « La maniera nuda e austera d'Alfieri, dic'egli, conveniva alla semplicità patriarcale del tempo ch'egli voleva rappresentare. Non si ricerca punto che il primo re d'Israele sia circondato di numerosa corte, e ch'egli operi meno da sè stesso, e più per mezzo de'suoi ministri; niuno obblia che Saul era ancora pastore (b). » Questa risposta è la migliore che far si fossa al sig. Schlegel, e ne reca maraviglia com'egli non l'abbia preveduta.

(2) « La *Mirra* è un soggetto eccessiva-« mente ributtante, che non si poteva tenta-« re, senza temerità di mettere sulla scena. »

Mirra, per vendetta di Venere, innamorata del proprio genitore, non è più ributtante nè di Edipo, che giace con Giocasta, sua madre, nè di Fedra accesa d'incestuosa fiamma pel suo figliastro Ippolito. La temerità ch'ebbe l'Alfieri di metter sulla scena un tal soggetto, è quella istessa ch' ebbero Sofocle e Voltaire, Euripide e Racine: quella istessa gloria che da simile temerità conseguirono i due Tragici greci e i due Tragici francesi, conseguita fu pure dal Tragico italiano. Ma l'infelice Mirra, sempre modesta, sempre innocente di cuore, sempre forte di carattere, e che infino alle ultime parole del quiuto atto non iscopre mai chi sia l'oggetto del suo

(a) Sismondi, opera citota, T. III, p. 29.— Probabilmente egli qui non parla che del teatro classico moderno, giacchè nell'antico abbiamo l'Ajace colpito parimente da questa morte della ragione per motivi che in parte s' assomigliano a quelli di Saulle. Ed a me pare che insieme col *Saul* si debba citare l'*Aristodemo* di Monti, il quale in varie scene emula il *Macbeth* di Shakespear.

(b) Sismondi, opera citata T. III, p 18.

questa tragedia ed il *Filippo* con giudiziosissima severità (1).

Aggiugnerò alcune riflessioni sui successori d' Alfieri, quando volgeremo uno sguardo allo stato attuale del teatro in Italia. Ora torno sul filo per toccar brevemente la storia della commedia italiana.

Ella non offerse in sul principio, che una

colpevole amore, ne intenerisce, ne fa piangere al suo pianto, e ne sforza ad affezionarla; laddove l'impudente Fedra, nella tragedia di Racine, la quale impiega tutta l' eloquenza delle lusinghe per trarre Ippolito a corrispondere al suo vituperevole ardore, e ne soffre in sul viso la ripulsa, fa nausea e ne muove a raccapriccio. « La Mirra, dice il Signorelli (a), è trattata con maestrevole superiorità dall'insigne nostro Tragico Vittorio Alfieri, il quale, riscaldato dalle patetiche immagini ed infiammate espressioni di Ovidio, ha renduta quella aventurata degna di tutta la tragica compassione, e sommamente interessante, malgrado del di lei criminoso ardore. »—« La *Mirra*, dice Cooper-Walker, sembra essere la prediletta dell' autore, e tale pur anche le accadrà d'essere riguardo al pubblico. Benchè l' Alfieri per modestia dica, con Ovidio, in proposito di questo fatto:

Dal mio canto ite lungi, o *padri*, o *figlie*:
Questo è canto d' orror . . . .,

egli ha saputo trattarlo con tanta dilicatezza, che per nessun modo soffrir ne possono le più caste orecchie. Quantunque invasa per tutto il tempo dell' azione dalla sua malnata passione, Mirra non tradisce mai il segreto del suo cuore, sicchè può resistere all'ultima agonia di sua morte . . . . È perfetto il carattere di Ciniro, come re e come padre. Ceeri ha tutte le virtù e i sentimenti tutti che ad eccellente moglie e a madre convengono il generoso, l'innamorato Pereo, personaggio d'invenzion del poeta, aggiunge molto all'interesse della tragedia (b). »—La *Mirra*, per quanto a me pare, è fra le moderne tragedie una di quelle in cui domina maggiormente lo spirito greco. La *Mirra*, recitata dalla Pelandi o dalla Marchioni, produce sempre un effetto inesprimibile, e il Pubblico sempre ne chiede la replica. Se la *Mirra*, tal quale fu immaginata e condotta dal genio dell'Alfieri, fosse a noi pervenuta, o si fosse potuto far credere che pervenuta fosse dall' Antichità, si avrebbe senza dubbio da' Critici per uno de' *capi d' opera* di Sofocle o d' Euripide, e verrebbe citata con meraviglia; i difetti che adesso vi si vogliono trovare, sarebbero stati allora tenuti per bellezze peregrine da tutta la superstiziosa schiera de' commentatori e degli eruditi, come accadde a Leon Batista Alberti. Egli compose verso l'anno 1825 una commedia latina intitolata *Philodoxios*, e ne mandò fuori varie copie sotto al nome di Lepido, antico poeta romano. Sì bella astuzia ingannò i dotti, i quali fecero a gara ad esaltare a cielo una produzione che avrebbero forse biasimato con rabbia se fosse stato lor noto che l'autore era un moderno ed un loro contemporaneo (c). Or presta ancor fede, se puoi, agli elogi od alle censure de' Critici di professione!

(1) Il sig. Arteaga, spagnuolo, vedendo nel *Filippo* d'Alfieri infamata la memoria di un antecessore del suo Re, si scaglia veementemente contro il nostro poeta, e con ogni ingegno si sforza di mostrar soprattutto che il fatto storico fu totalmente stravolto da esso; che Filippo era tenuto da' suoi contemporanei pel Re più cattolico di quel secolo, il più clemente, il più dolce; che mai non v'ebbe figlio più colpevole di Carlo; che Perez era uno de' più famosi ribaldi che abbiano mai usato in corte ecc. ecc. (d). Se queste notizie fossero autentiche, la sua critica colpirebbe ugualmente il *Don Carlos* di Schiller; ma l'opinione generale, fondata sulla tradizione e sovra opere divulgatissime, le impugna; e quando un poeta s' attiene ad essa, non solamente non può meritar biasimo, ma compie anzi uno de' suoi primi obblighi, raccomandato da tutti i maestri. Altro è l' ufficio della storia, ed altro quello della poesia. Il resto delle censure del sig. Arteaga tocca propriamente la parte drammatica; ma in luogo del sano giudizio, ci si vede a prima giunta lo spirito nazionale irritato; e fuori d'alcune poche osservazioni degne d'essere tenute in conto, ma già fatte da altri prima di lui, non ci si trova che animosità, acrimonia, cavillo, pedanteria. I vapori della bile gli offuscano l' intelletto per modo, ch'egli non arriva nè pure a comprendere quella grave sentenza dell' Alfieri, cioè che *Machiavelli apparirà un Tacito agli occhi degl' Italiani*, *allorchè questi diventeranno un popolo libero*; e si sbrac-

(a) *Delle migliori tragedie greche e francesi; traduzioni ed analisi comparative* di P. N. Signorelli, T. I, p. 3.

(b) Cooper-Walkr. opera citata, p. 278.

(c) Roscoe, *Vita di Lorenzo de' Medici*, T, I, p. 97. Traduzione italiana.

(d) *Lettera* dell' Abb. Stefano Arteaga a Monsig. Ant. Gardoqui intorno il *Filippo*, inserita nell' ultimo volume dell'opere d' Alfieri stampate in Piacenza co' tipi del Majno l'anno 1811.

servile imitazione degli Antichi; e gli autori, dopo che si furono per lungo tempo contentati di trasportare nella loro lingua le commedie di Plauto e di Terenzio senz' aver riguardo alle differenze degli usi e dei costumi, si abbandonarono alle più strane strava-

cia a dimostrare cho fra questi due Storici non è corrispondenza veruna, dando così a divedere che le opere del Segretario fiorentino non sono pane per le sue mandibole. Appena si può credere che l' autore di queste critiche intorno all'Alfieri sia quel medesimo che ne diede l'eccellente opera sulle *Rivoluzioni del teatro musicale*. Pur nondimeno parve al sig. Schlegel di poter riposare con tanta sicurezza in sulla fede di esso, ch' egli ne raccolse tutte le sentenze, e le replicò quasi letteralmente in questa sua Lezione.— Intorno alla *Mirra* ignoro che l'Arteaga abbia scritto alcuna dissertazione particolare; ciò ch'egli ne dice per incidenza nell' esame del *Filippo* risguarda solamente il carattere di Ciniro, in cui gli spiace di non vedere che uno sposo ed un padre; quasi che un Re, per comparire in una tragedia, debba sempre dettar leggi, o bandir la guerra, o negoziare trattati.

Qui finiscono le censure del sig. Schlegel sopra l' Alfieri: ma varj Critici ve n' aggiungono un'altra ancora più forte in vista, e intorno alla quale io reputo non esser qui fuor di proposito il far parola, acciocchè nel complesso delle presenti osservazioni trovino i lettori un' apologia delle opere del nostro poeta, abbastanza compiuta per quanto è possibile negli angusti limiti che a semplici *Note* sono prescritti. Questi Critici sostengono adunque che nella maggior parte delle tragedie dell' Alfieri lo scopo morale è fallito, per vedersi nelle medesime oppressa la virtù, e impunito il delitto. Una simile censura fa chiaro ch' essi confondono l'istruzione degli spettatori colla retribuzione de'personaggi del dramma. Non dirò già che nuoca allo scopo morale il far trionfare la virtù, e rimaner castigato il vizio o il delitto; ma voglio sì bene dimostrare che lo scopo morale non è punto tradito nel caso opposto. Nel primo, il poeta c' invita a seguir la virtù, ed a fuggir le opere malvage, col farne vedere il premio che la Provvidenza accorda all'una, o la pena ch' ella scaglia sulle altre (e questo è piuttosto il metodo d'istruzione del pulpito, che quello della scena); nel secondo il poeta ne stimola a farci campioni della virtù, a proteggerla con tutte le nostre forze, ed a perseguitare gli scellerati che le danno guerra. Allorchè vediamo la virtù premiata e il delitto punito, non rimane nel nostro cuore che la contentezza prodotta da questa giusta retribuzione; allorchè vediamo il contrario, c'innamoriamo vie maggiormente della virtù, perchè le sue sciagure accrescono le sue attrattive, commovono il nostro cuore, e vi destano la generosa brama di soccorrerla e trarla a salvamento; odiamo vie maggiormente il delitto, perchè ci si mostra col fatto che esso è tanto industre nelle sue insidie, nelle sue nequizie, nelle sue crudeltà, che perviene talvolta a sottrarsi al meritato castigo. Nel primo caso, il nostro amore per la virtù, è un amore interessato; la speranza del premio: nel secondo è un amore puro, sublime, virtuoso come la virtù stessa, perchè amiamo la virtù per sè medesima. Nel primo caso, lo spettatore propone tacitamente a sè stesso di fuggire il delitto per timor della pena che gliene segue; questo proponimento è figlio della debolezza; nel secondo odiamo il delitto per la deformità, pe' mali ch'esso reca ad altrui; questo è l'odio della virtù, dell'eroismo. Ma ciò non basta. Quando vediamo punito il delitto, è vero che il nostro cuore rimane contento, ma da questa contentezza nasce appunto che in noi si scema l' odio contro il delinquente, ed anzi spesse volte avviene che ne muova pietà di lui; il che è contrario al fine a cui deve tendere il poeta; ottenere l' altrui commiserazione è premio e non gastigo: laddove, allorchè il delinquente riman salvo, dura e cresce nel nostro petto l' odio contro di esso, e ci sentiamo spinti a farci noi stessi ministri dell' umana e divina giustizia; e quest'odio, che in noi rimane, fa e mantiene nell'animo nostro un'impressione così forte che per niun patto vorremmo diventar noi stessi delinquenti, giacchè l'uomo segue sempre ciò che ama, e non mai ciò che abhorre. Quando un dramma finisce col trionfo della virtù e colla punizione del delitto, il poeta è quello che fa tutto, o mette quindi in riposo gli spettatori; quando un dramma finisce con una catastrofe opposta, il poeta lascia nell' animo degli spettatori il vivo desiderio di far quello che non si è fatto per esso; che è a dire, egli ottiene il suo nobilissimo fine, quello di renderci sostenitori della virtù, e persecutori del delitto; le quali azioni entrambe non possono essere che il frutto dell'amore dall'una parte, e dell' odio dall'altra. Presentare la virtù premiata e il delitto punito, per rendere migliore il popolo, è un metodo che suppone in esso popolo non altro stimolo a seguire il bene, che la sicurezza della mercede; non altro freno ad abbandonarsi al male, che la paura del gastigo; i quali principj sono quelli dell'egoismo, sono bassi e niente del tutto virtuosi, ancorchè guidino ad operare in guisa che il risultato può avere agli occhi altrui l' apparenza

ganze della loro immaginazione (1). Si posseggono delle commedie composte dall'Ariosto in prosa, e dal Machiavelli in versi sciolti

della virtù. Presentare la virtù oppressa dalle sciagure, e il delitto impunito, per farci amar l'una e odiar l'altro per sè stessi, e indipendentemente da qualunque speranza di ricompensa o tema di punizione, è il metodo del saggio, del filosofo, del grande poeta, i quali debbono sempre aver per fine d'esaltare la dignità dell'uomo, renderlo maggiore di sè medesimo, e far che le azioni sue sieno veramente magnanime, sublimi, disinteressate, non in vista, ma intrinsecamente virtuose.

Or dunque ricapitoliamo. Coloro che si gettano a biasimare un dramma in cui la virtù rimanga oppressa e il delitto impunito, confondono l'istruzione degli spettatori colla retribuzione de' personaggi rappresentati; considerano la scena come un tribunale innanzi a cui vengono tradotti i rei e gl' innocenti per essere giudicati, anzichè una scuola a cui sono chiamati gli spettatori per essere istruiti nella conoscenza dell' uomo; credono che il giudice debba essere il poeta, quand' egli per l' opposto vuole che giudici sieno gli spettatori medesimi; pretendono in fine che il dramma operi sulla nostra riflessione colla fredda immagine dell' esempio, quando il poeta aspira in quel cambio a renderne caldi partigiani della virtù e fieri nemici del delitto, coll' agitare il nostro cuore, e collo svegliarvi quel fuoco irresistibile di passioni che ne sforza ad abbracciar la causa della prima, ed a scagliarci contro l'altro.

La somma di così lungo ragionamento si trova rinchiusa in queste semplici parole d' Ippolito Pindemonte: *Basta per lo scopo morale della tragedia così dipingere l'onesto e il malvagio, che lo spettatore desideri di rassomigliare al primo benchè perdente, e desiderar non possa di rassomigliare al secondo, tuttochè trionfante* (a). Laonde, s'io per avventura fossi discorso dal vero, non mi vergognerò se non altro d'aver errato insieme con un sapiente di tanta autorità.

(1) In buon' ora! ma noi finalmente avevamo delle tragedie regolari, o storiche o di pura invenzione, e piene di cose terribili e commoventi; noi avevamo delle buone commedie di carattere e d'intrigo, che si leggono oggidì con piacere; avevamo creata la pastorale e la commedia rusticale (nè di quest'ultima il sig. Schlegel ne fa pur cenno); e già avevamo inventato il melodramma, quando in Francia non si rappresentavano ancora che gli scandalosi spettacoli de' Misteri, ed altre farse non meno scandalose pel gusto; quando sulle scene d' Inghilterra non si era per ancor fatto alcun tentativo sopportabile in nessun genere; quando in Germania non si conosceva ancora altro teatro che il castello de' burattini; quando in Ispagna tutto l' apparecchio d'un direttore di spettacoli stava riposto in un sacco, e consisteva in quattro pelliccie bianche di pastore, guernite di cuojo dorato, quattro barbe e parrucche, e quattro bacoli.

(a) Discorsi aggiunti all'*Arminio*, p. 278.

chiamati *sdruccioli* (2). Uomini di questa fatta non potevano produr nulla che fosse interamente indegno di essi; ma pure l'Ariosto s' appropriò così alla cieca le idee degli Antichi, che non potè lasciarci alcuna dipintura di costumi, in cui sia verità e vita (3).

(2) Qui fa d' uopo rettificar le idee. L' Ariosto, è vero, compose da prima la *Cassaria* ed i *Suppositi* in prosa, ma poscia le ridusse in versi sciolti sdruccioli; e in questa forma sono pur distese le altre sue commedie. Quelle poi del Machiavelli sono tutte in prosa, tranne una senza titolo, la quale è composta in versi di vario metro.

(3) Al giudizio che piace al sig. Schlegel di dare intorno alle commedie dell' Ariosto, contrapporremo quello che si legge in Ginguené. « Se la *Calandria* è tuttavia stimata in Italia, essa è spezialmente da' Fiorentini; ma le quattro commedie dell'Ariosto sono apprezzate dall' Italia intera; e non è soltanto per cagione dello stile dell'autore, il quale, per la facilità e la chiarezza, non ha pari in tutta la poesia italiana, ma perchè i personaggi dicono sempre quello che debbono dire, ed in un modo così naturale, sebbene sempre elucubrato, che non sembra possibile d'esprimersi con maggior verità e semplicità; perchè il calore e la rapidità del dialogo non si raffredda e non si rallenta quasi mai; perchè finalmente in tutte le situazioni comiche dove il poeta colloca i suoi personaggi ridicoli, tutto quello che dice ciascun di loro di faceto, è tale soprattutto mercè della combinazione o del contrasto de' caratteri con queste situazioni medesime. Leggendo la maggior parte delle commedie italiane del medesimo secolo, benchè parecchie, considerate quai drammi d'intreccio, abbiano un alto grado di merito, si direbbe che gli autori le fecero perchè la moda voleva che se ne facesse; laddove, leggendo quelle dell'Ariosto, bisogna dire ch' ei le compose per secondare l'impulso del suo genio osservatore e dolcemente maligno, e che la natura, facendo di esso uno de' più grandi poeti che sieno mai esistiti, l'aveva principalmente dotato del talento di conoscere e dipingere i caratteri, i vizj e le ridicolosità degli uomini (b). »

(b) Ginguené, opera citata, T. VI, p. 219.

Machiavelli non commise questo medesimo errore se non quando volle copiar Plauto nella sua *Clizia*. La *Mandragola* e un' altra commedia senza titolo fanno ben conoscere i costumi di Firenze, ed anche troppo fedelmente. Un marito semplice ed ingannato, e un frate corruttore ne sono i principali personaggi. Alcune vicende, simili a quelle che si trovano nelle novelle del Boccaccio, vi sono chiarissimamente esposte in un dialogo vivo e ardito; ma non pertanto appena si può dire che queste sieno opere teatrali, e l' intreccio rozzamente ordito non produce alcun effetto drammatico (1). Si potrebbero dare alcune lodi a tali commedie stimandole quai mimi, cioè a dire quali imitazioni spiritose della vita comune e degl' idiomi popolareschi: esse rassomigliano ancora a queste medesime opere latine per le male creanze che vi regnano. È però vero che in Italia, a que' tempi, la licenza del parlare era estrema. Le commedie di Pietro Aretino la spingono all' ultimo grado. Pareva allora che gl' intrighi d' amore illegittimi dovessero costituire gl' intrecci della commedia, e che lo spirito di libertinaggio fosse il genio comico.

Prima di quest' epoca, e fin dal principio del secolo XVI, si fece un tentativo, unico nel suo genere, per dare ad un piccolo romanzo serio la forma drammatica e gli ornamenti della poesia. Questo dramma, la *Virginia* dell' Accolti doveva tenere un posto di mezzo fra la commedia e la tragedia: io non potei procurarmelo; ma sulla relazione medesima che ne porge Bouterweck (*), mi pare che questo autore lo critichi molto ingiustamente (2). Esso deve somigliar grande-

(1) Non si può dire se le commedie del Machiavelli produrrebbero oggidì sulle scene effetto drammatico, giacchè, per la enorme diversità de' costumi che vi sono ritratti, e per l' estrema licenza con cui vengono essi posti innanzi agli occhi dello spettatore, non si potrebbero nemmeno rappresentare. Ma pure è fuor di dubbio che si leggono tuttavia con grande curiosità e diletto, quantunque sia per noi perduta una gran parte della forza comica riposta ne' modi allusivi onde ribocca il loro linguaggio, e che dovevano a que' tempi dar loro un frizzo piacevolissimo; e la *Mandragola* soprattutto, al suo primo apparire, ottenne un successo così felicemente compiuto, che il Giovio lasciò scritto avere tal commedia destato sul teatro fino alle risa degli spettatori più ipocondriaci, e di quelli ancora che s'accorgevano d'essere presi di mira nel disegno de' caratteri introdottivi. E l' Algarotti propose che fra le quattro statue de' migliori poeti drammatici che si dovevano collocare nel teatro di Berlino, non si ommettesse quella del Machiavelli pel gran merito appunto della sua *Mandragola*.

(*) *Istoria della poesia e dell' eloquenza*. T. I, p. 334 e seguenti.

(2) Bouterweck ha ragione: il disegno della *Virginia* di Bernardo Accolti, detto *l' unico Aretino*, è precisamente lo stesso che quello dell' opera di Shakespear intitolata *È tutto bene ciò che a ben riesce*; cioè a dire il soggetto d'ambedue questi drammi è tratto dalla Novella 29ª del Boccaccio: se non che l' Accolti in vece della *Giletta di Nerbona*, del *Re di Francia*, del *Conte Beltramo di Rossiglione*, della *fanciulla di Firenze* ecc., che sono nel novelliere, finge una *Virginia* di Salerno, un *Alfonso* re di Napoli, un *Alessandro* principe di Salerno, una *Camilla* fanciulla milanese ecc.: e Bouterweck ha pur ragione di censurare un simile componimento, privo d'invenzione, senza condotta, tirato giù con pessimo stile. L'Accolti non fece altro che dar forma di dialogo alla Novella del Boccaccio, senza che nulla v'abbia aggiunto del suo, tranne l'episodio sconnesso e inconcludente d' un certo *Silvio* innamorato di *Virginia*; ma se nella Novella brillano le più squisite grazie di lingua e si ammira la più felice esposizione, non vedesi nella tragedia che rozzezza, stravaganza, pazzia. L' argomento è disteso a foggia di sonetto; il dialogo è tutto in ottava rima; alcune epistole e l'ultima parlata di Virginia sono verseggiate in terzine. La scena è da prima in Salerno; poscia in Napoli, dove si sta per un otto giorni e forse più; quindi in Milano, dove il principe Alessandro riceve una lettera che Virginia sua moglie gl' invia da Salerno per mezzo di due oratori, i quali, appena congedati da lui, ricompariscono in un volger d'occhio davanti a Virginia, ch'è sempre a Salerno, colla risposta; indi a poco la scena è nuovamente in Milano; tosto tosto si ritorna a Salerno; di poi si vede Virginia in un luogo, che non si può sapere qual sia (giacchè le mutazioni di scene non sono mai indicate, e solo s' indovinano per discrezione), ma ch' è verisimilmente una villa fuor di Milano; ed alla fine, intanto che Virginia recita un' ottava, e senza togliersi dal cospetto degli spettatori, ella perviene da questo luogo innominato a Salerno co'suoi due figliuolini, ond' ella era rimasta incinta, per opera del principe Alessandro suo sposo, nell' atto 3°, durante il quale ella giacque con lui dieci notti. Io non ho potuto raccogliere (nè per verità me ne sono reso gran cura) che questa tragedia sia

mente alle opere del teatro spagnuolo, non ancora perfezionato, e vi si trovano pure delle stanze d' una misura regolare (*). Gli esperimenti fatti per introdurre in Italia il dramma romantico, sono sempre tornati vani al pari di tutti gli sforzi che si fecero in Ispagna per rifondere le opere teatrali giusta le regole degli Antichi, e, più tardi, giusta quelle de' Francesi. I gusti opposti delle due nazioni erano troppo fortemente determinati a poter loro far prendere una nuova direzione.

Esiste una commedia del Tasso, che si potrebbe chiamare un romanzo diffuso, in forma di dialogo. Nell' Angusto spazio di cinque atti ci si vede ammucchiata una folla d' avventure straordinarie senza una cagione che le produca, senza una ragione che le spieghi: questi avvenimenti, posti senza preparazioni gli uni a fianco degli altri, dànno al tutto un colore crudo e tagliente, da non si poter sopportare. Biasimevoli imprese vengono presentate con tutta la possibile chiarezza; un avvenimento qualunque ne impedisce le conseguenze; ed è questo che ne debbe divertire. Non pare da credere che l' autore di tale opera sia quel medesimo Tasso, i cui sentimenti a un tempo delicati e cavallereschi si esprimono con tanta leggiadria nella *Gerusalemme liberata ;* di sorte che si mise in dubbio che la detta commedia fosse veramente produzione di lui. Con tutto questo, vi si trova una grande ricchezza d'invenziono se così può chiamarsi un cumulo d'avventure talmente avviluppate ch' è difficilissimo di seguirne il filo (1).

stata esposta sul teatro ; ma se fu , bisogna supporre che la scena fosse stabile, e che si lascia all' immaginazione degli spettatori di figurarsi i diversi mutamenti di luogo , a seconda degl'interlocutori ch'entravano, e delle cose ch' essi dicevano, appunto come succede alla lettura. Queste semplici notizie sono a bastanza e d' avanzo a mostrare qual sorta di mostro dolga al sig. Schlegel di non aversi potuto procacciare ; ma dove sia chi regga a trascorrere tutto intero il dramma, vi troverà cento altri assurdi fuor d'ogni aspettativa. Anche nell' opera di Shakespear si vola come per incantesimo da un paese ad un altro, e succedono avvenimenti pe' quali è necessario per lo meno uno spazio di due anni; ma questi difetti sono a dovizia compensati da originali bellezze , di cui non è pur ombra nella tragedia dell' Accolti. Ma il sig. Schlegel dice che la *Virginia* vuol essere riputata per un tentativo *unico nel suo genere*, a fine di dare ad un piccolo romanzo serio la forma drammatica e gli ornamenti della poesia. Egli è vero che questo tentativo dell'Accolti è *unico nel suo genere*, se vogliamo solo aver riguardo alla demenza con cui fu condotto; ed è gran ventura che sia pur *unico* : ma di drammi romanzeschi sull' andare delle mostruosità spagnuole ne abbiamo altri esempi nella *Donna costante* e nell' *Amante furioso* di Raffaello Borghini, per altro scrittore riputatissimo; nella *Prigione d' Amore* e nell' *Erofilomachia* (o sia *Combattimento dell'amore e dell'amicizia*) dello Sforza d'Oddi; ed in qualche altra composizione de' tempi a noi più vicini. Fortunatamente però questi esempi sono rari, e l'Italia li ritinta.

(*) Il disegno di questo dramma, come ne lo descrive Bouterweck , è precisamente lo stesso che quello dell' opera di Shakespear : *È tutto bene ciò che a ben riesce*. Esso non poteva dunque in veruna maniera essere assoggettato alle unità di luogo e di tempo. Pare che Shakespear sarà maltrattato in questa istoria.

(1) La commedia del Tasso, onde parla qui l'Autore, è intitolata *Gl'intrighi d'Amore*. Il giudizio ch'egli ne pronuncia, è così superficiale, che appena si può credere che v'abbia posto addosso uno sguardo; nondimeno in totale non si può dargli taccia d'ingiustizia: di fatto l'avviluppamento di questa commedia, suo principale difetto, è di tal sorte, che a valerne solo esibire un semplice abozzo, è mettersi dentro ad un laberinto da non ne poter riuscire così di leggieri. Pure ci proveremo. — Un certo *Camillo* fu riscattato dal sig. *Stefano*; venuto questi a morte, prima di rendere l'estremo sospiro, lo raccomandò caldamente a suo fratello *Alessandro*, al quale diede pure uno scritto suggellato, con ordine che non si aprisse se non passato il decimo anno della sua morte. *Alessandro* d'allora in poi chiamò *Camillo* col nome di figlio, e indi a poco tolse in moglie una certa *Cornelia*: sembrandogli in breve tempo ch'ella vagheggiasse *Camillo* suo supposto figliastro, per chiarirsi meglio del fatto, simulò di dover intraprendere un viaggio , e dopo qualche spazio fece dar fuori voce ch'egli fosse morto in Genova ; ma sotto le mentite spoglie d'astrologo , egli ritorna a Roma (luogo della scena) , e spia gli andamenti dell'una e dell'altro. *Cornelia* di fatto amava già da gran pezza *Camillo*, e questi lei; il quale, intesa la morte d'*Alessandro*, confida a *Magagna*, servo di *Cornelia*, sè non essere figlio d'*Alessandro*, ed amare perdutamente la finora supposta sua matrigna. *Magagna* è innamorato anch'egli della padrona; ed eccoti come la confidenza fattagli da *Camillo*, dà origine a sospetti e gelosie fra questi due rivali, ed a strani accidenti. *France-*

Una moltitudine di commedie italiane della stessa epoca hanno un intreccio parimente imbrogliato, che si sviluppa con meno ordine ancora e con minore felicità; sembra che sieno esse destinate soprattutto a divertire colle loro inurbanità. Le commedie però di Giambattiste della Porta meritano d' essere distinte da quelle di tal classe: vero è che,

schetto, piccolo figlio di *Cornelia* e d'*Alessandro*, ha di furto ascoltato tutto il colloquio di *Camillo* con *Magagna*, e a tempo e luogo questa scoperta serve a ingarbugliare vie più la matassa. Stante la loquacità di *Magagna*; e per altri accidenti, *Cornelia* viene informata che *Camillo* non è suo figliastro, ed allora ella pensa di congiungersi seco lui in matrimonio. Ma gli amori di *Cornelia* e di *Camillo* sono turbati spezialmente da *Ersilia*, innamorata anch'ella di *Camillo*; e questa *Ersilia* è figliastra di *Cornelia* stessa, poichè *Cornelia*, avanti che si maritasse con *Alessandro*, ere stata moglie d'un certo *Muzio*, e poscia d'un certo *Alfonso*, il quale da una prima moglie aveva avuto la detta *Ersilia*. *Camillo* però non si sente punto inclinato a corrispondere agli affetti d'*Ersilia*, la quale in cambio è vivamente amata da un certo *Flamminio*: questo intersecamento d'amori fa nascere forti controversie tra *Flamminio* e *Camillo*. — Ora *Alessandro* arriva in Roma, come abbiamo detto, travestito d'astrologo; insieme con lui è *Leandro*, suo antico confidente, e quindi conosciuto da tutta la famiglia; anzi è quel medesimo che poco innanzi aveva recato a *Cornelia* l'annunzio della morte di suo marito. *Franceschetto*, che si trova per via, s'abbatte in *Leandro* e nel simulato astrologo ch'egli non riconosce essere suo padre; e subito palesa al primo l'amorosa corrispondenza fra la propria genitrice e *Camillo*. A tai detti *Alessandro* non dubita più di non essere tredito dall'infida moglie e dall'ingrato figlio adottivo; dimodochè, senza le dolci persuasioni di *Leandro*, egli andrebbe tosto ad uccidere ambidue. Ma eccoti che mentre *Alessandro* s'aggira sopra di sè per Roma, gli viene veduta una signora, la quale è niente meno che *Brianda*, moglie sua, innanzi che egli sposasse *Cornelia*. Quale sorpresa per lui, che l'avea pianta per morta, e che si trova ora eccasato colla *Cornelia*! Ella però nol raffigura, sì per l'abito suo d'astrologo, e sì pel gran tempo che n'è separata. Ma questi le si accosta, le interroga sulle sue vicende, e inspirandole confidenza, mediante varie cose che le dice relative ad esse ed al suo *Alessandro*, tutte a lei ben note, e ch'egli finge di sapere per mezzo dell'arte astrologica, ottiene facilmente ch'ella gli manifesti i suoi più profondi segreti: laonde si viene, pe'loro scambievoli discorsi, a sapere che un certo capitano *Valasches* fieramente acceso di *Brianda*, aveva saputo co'più scellerati stratagemmi far credere ad *Alessandro* la morte di *Brianda*, ed a questa la morte del marito. Ella riputandosi vedova s'ere quindi congiunta col capitano *Valasches*, dal quale ebbe una figlia chiamata *Lavinia*; ma, sendo morto anche *Valasches*, cambiò l'antico suo nome in quello di *Leonora*, e si rimaritò con un tal sig. *Alberto*. Ognuno si può figurare in che stato si ritrovi il cuore del povero *Alessandro* a cosiffatta scoperta. Che farà egli, divenuto marito di *Cornelia*? e come potrebbe riacquistar la sua cara *Brianda*, s'ella è adesso moglie d'*Alberto*? In questo contrasto d'affetti, egli si limita a significare e *Brianda* che l'arte sua gli fa manifesto essere ancor vivo *Alessandro*, ma similmente essersi di nuovo ammogliato persuadendosi ch'ella fosse morta: ed aggiugne che si troverà modo di sapere ov'egli dimori. Grande è la gioja di *Brianda* per essere accertata ch'ella probabilmente rivedrà l'adorato *Alessandro*, ma ella ha un altro marito, ed egli un'altra moglie. Sa il cielo che cose succederà! — *Alessandro*, essendo stato introdotto in casa di *Cornelia*, cioè nella sua casa propria, ritrova sopra il suo scrittorio quella carta consegnatagli da suo fratello *Stefano*, moribondo, come riferimmo indietro, con patto di non l'aprire se non dopo i dieci anni di sua morte; ora, essendo appunto scorso questo tempo, ei l'apre, e vi trova che quel *Camillo*, onde egli è tanto geloso, e cui presuppone innamorato di *Cornelia* e da lei corrisposto, è *Persio* figlio di *Cornelia* medesima e di *Muzio*, primo marito di essa. Questa nuova scoperta gli fa cader la benda dagli occhi: egli s'accorge che la natura ha finora parlato ne'cuori di *Cornelia* o di *Camillo*, o sia *Persio*, ma che nè l'una nè l'altro seppero bene interpretare le sue voci; comprende che l'amore di *Cornelia* per *Camillo* è amore di madre, che quello di *Camillo* per *Cornelia* è amore di figlio; onde immediatamente si spoglia le vesti d'astrologo, e si palesa e questi cari oggetti. Quel motivo d'allegrezza per *Cornelia* e per *Camillo*! Ma *Alessandro* vuol ricuperare la sua *Brianda*; e le misera *Cornelia* perderà lo sposo nello stesso punto ch'ella se l'ha riacquistato. No, la Provvidenza ha decretato altrimenti. — Non prima s'è scoperto esser vivo *Alessandro*, e *Leonora* esser *Brianda* moglie di lui, che pervengono tali notizie all'orecchio d'*Alberto*, ultimo marito della detta *Leonora*, o sia *Brianda*; il quale, avendo poco prima veduta per caso la *Cornelia*, e ben riconosciutala, rivela adesso ch'egli non è *Alberto*, ma sì bene *Muzio*, antico marito della stessa *Cornelia*: dichiara che a-

al pari di tutte le altre, sono anch' esse ordite in modo che si manifestano per imitazioni di Plauto e di Terenzio, o per novelle distese in dialogo; ma si scurge eziandio nelle scene amorose, che l' autore introduce spesso l' espressione d' una dilicata tenerezza la quale splende in mezzo alla solita rozzezza dell' antica commedia italiana, e for-

vendo avuto sicuro avviso che la infelice insieme con un loro figlinolino era perita in mare, s'era fatto d'allora in poi chiamare *Alberto*, per non si sentire sonar più all'orecchio un nome che gli rammenterebbe a ogni ora la più funesta delle sciagure; corre a presentarsi alla sua prima moglie; e quivi ritrova altra cagione d'inesprimibile contento, perchè scopre in *Camillo* il suo caro figlio *Persio*. Laonde *Cornelia* e *Brianda* ritornano fra le braccia de'loro primi mariti; *Alessandro* e *Muzio* si chiamano per fortunati di poter fare tra loro questo rimutamento di mogli; o quello ch'è stato, è stato. — La matassa non è però sciolta ancora interamente. *Camillo* (cioè *Persio*) ai risovviene ora d'*Ersilia*, e, rammentando le straordinarie prove d'amore ch'ella gli diede, si risolve di prenderla in moglie; ma *Flamminio*, gliela contrasta a tutto potere, o già sta per ottenere la mano di lei, quando, per mezzo d'*Alberto*, o sia *Muzio*, o d'una certa *Bianchetta* che praticava un tempo in casa di *Alfonso*, si scopre che questo *Flamminio* è *Consalvo* fratello d' *Ersilia* stessa, e per conseguenza anch'egli figliastro di *Cornelia*, giacchè *Cornelia*, tra *Muzio* ed *Alessandro*, aveva avuto per marito *Alfonso*, a cui *Erminia* sua prima moglie aveva partorito *Ersilia* e *Consalvo*. Rimasto adunque *Camillo* senza competitori, sposa *Ersilia*. — Ma dicevamo indietro che *Leonora*, cioè *Brianda*, aveva avuto dal capitano *Valasches* una figlia chiamata *Lavinia*: questa è pazzamente amata da un certo *Flavio*, figlio del sig. *Manilio*, il qual *Flavio* è fuggito dalla casa paterna per esserle vicino, e ottener mercede all'amor suo: ma siccome *Lavinia*, innamorata di certo sig. *Gialaise* napoletano, lo ha rifiutato per suo amante, così egli s'è tinto da moro, o s'è posto a'servigi di questo medesimo sig. *Gialaise*, per avere comodità, non che altro, di parlarle alcuna volta, e d'udire l'angelica sua voce. Ma *Gialaise* punto non cura gli affetti di *Lavinia*, ed arde per la cameriera di lei, chiamata *Pasquina*. Ora la *Bianchetta*, nominata di sopra, e mezzana di professione, essendo informata di tutte queste cose, fa credere alla signora *Lavinia* d'aver dato ad intendere a *Gialaise* che la *Pasquina* lo aspetta a notte avanzata, ma travestito da mugnajo per non essere conosciuto da nessuno, in una certa camera a terreno; e però la induce a mettersi quivi ella medesima, a fine d'ottener per frode quegli abbracciamenti che invano avrebbe speranza d'ottener per amore. *Lavinia* acconsente; la *Bianchetta* ne avverto subito *Flavio*; e questi, venuta l'ora assegnata, si rende al sì bramato appuntamento. Ma per isventura è riuscito alla *Pasquina* d'ascoltar da una finestra tutta questa trama; in guisa che, sì tosto come *Flavio* è entrato nella camera che gli fu additata, ella ve lo serra dentro, e corre ad avvisare *Alberto* (*Muzio*), padrigno di *Lavinia*. *Alberto* si trova insieme coll'amico suo *Manilio*, il quale è in traccia del proprio figlio, ambedue sorprendono subitamente il traditore, che s'è nascosto in un sacco, e a colpi di piedi o di bastone lo cacciano in istrada: l'infelice mette fuori il capo dal sacco, e *Manilio* scopre in esso il suo diletto *Flavio*. Questi confessa al padre l'invincibile passione che ha destato nel cuor suo la crudele *Lavinia*, cagione di tutti i suoi traviamenti; *Alberto* si fa mediatore; e *Lavinia*, non potendo resistere a tante testimonianze d'amore, gli porge in premio la sua mano. *Gialaise* sposa allora la *Pasquina*, che si scopre essere *Gentilesca* figlia di *Magagna*; e questi si marita con *Bianchetta*. — Così termina questa commedia, di cui

Maggiore intrico in somma unqua non vidi,

come s' esprime il medesimo Tasso nel prologo. Ma in questo epilogo mi sono passato di molti altri travestimenti, di molte altre finzioni, di molti altri casi, che a volerli tutti annoverare sarei stato infinito. Non pare credibile che il Tasso, così amante dell' ordine, della chiarezza, della semplicità, della regolarità, s' abbia potuto addurre a mettere insieme un imbroglio di questa fatta. Non solo gli accidenti vi sono ammucchiati con tanta ridondanza, che impossibile è quasi il tener loro dietro coll'attenzione; ma il difetto maggiore consiste nella moltiplicità delle azioni. Nondimeno *Alessandro* s'innalza sopra tutte l'altre figure di questo complicatissimo quadro, e il suo carattere è ben dipinto; parimente vi s'incontrano scene da far ismascellare dalle risa, e il dialogo, come osserva anche il Sismondi, non manca nè di grazia, nè di facilità. Io però sono inclinato a supporre che siccome a' tempi del Tasso era in gran voga il genere romanzesco, e si sosteneva dai più che il romanzo, appunto per la sua moltiplicità d' azioni, aveva il vantaggio dall' epopeja, costretta d' aggirarsi intorno ad un' azion sola, così egli, dopo l' aver oppugnato una tale teoria ne' suoi discorsi sopra l'arte poetica, abbia pur voluto renderla ridicola col presentarne all' occhio, per mezzo

ma un vivo e singolare contrasto colla sustanza del soggetto (1).

Nel secolo XVII, ed allorchè il teatro spagnuolo brillava di maggior luce, gl' Italiani ne tolsero parecchie opere, ma quasi sempre le sfigurarono. La parte seria e regolare dell' arte drammatica fu intanto più trascurata in Italia, in quanto che le persone del bel mondo corsero dietro all' opera per musica, e il popolo alle burlette improvvisate e con maschere. Bisogna però confessare che quest' ultimo genere non è privo d' interesse per l' osservatore, poichè i tratti più notabili del carattere nazionale, e tutte le differenze di linguaggio o di costume vi sono afferrati con una sagacità e con un brio straordinarj. Benchè sempre si presentino i medesimi personaggi, non è per questo che non vi sia grande varietà d' intrecci; in simile guisa si vede, nel giuoco degli scacchi, un piccolo numero di pezzi, ciascun de' quali si muove sempre d' un modo, dar luogo ad una infinità di combinazioni. Nondimeno l'uso dell' improvvisare può facilmente introdurre sulla scena una scipita volgarità. Questo inconveniente debbe esistere, anche in Italia, tuttochè l' estro comico, la vivacità dell'immaginazione, e un cotal garbo nella stessa buffoneria, sieno quivi doni quasi che universali.

Goldoni, che apparve in sulla metà del secolo scorso, giunse a purgare la commedia italiana, e ottenne sì grandi successi, che egli si vide quasi esclusivamente arbitro della scena. Non si può negare a questo poeta una grande cognizione del teatro, ma non trovasi in esso nè quella profondità nell' arte di caratterizzare, nè quella ricchezza di invenzione, che solo possono sostenere la grande riputazione d' un autore. Le sue dipinture di costumi hanno della verità, ma non escono mai dalla religione delle consuetudini giornaliere, ed egli ritrae sempre la vita in superficie. Siccome nelle sue commedie v' è poco movimento progressivo, e inoltre s' aggirano esse continuamente intorno al medesimo punto, così ne lasciano in uno stato di languore o di noja, che pare esser quello della società che rappresentano. Goldoni ha pressochè escluso le maschere, e non supplisce al loro effetto comico con verun mezzo di giocosità che gli sia proprio. Egli non ha conservato che Arlecchino, Brighella e Pantalone; e questi personaggi ancora gli ha renduti molto scipiti, e ha dato loro poca parte nell' azione. Oltredichè egli riproduce di continuo i medesimi caratteri, e sì poco pretende di offerirli per nuovi, che sempre li presenta sotto a' medesimi nomi. La sua *Beatrice* e la sua *Rosaura*, per esempio, sono sempre la fanciulla allegra e la fanciulla sensitiva, egli non vi ricerca altra distinzione (2).

di questa commedia, gli enormi difetti. Se tal fu l' animo suo, dovremo confessare gli *Intrighi d' Amore* sono la più ingegnosa parodia che si potesse far mai del romanzo; e diventerà meritevole di lode ciò stesso che, considerato per semplice commedia, saria piuttosto degno di biasimo.

(1) Giovambattista della Porta, napoletano, fiorì verso la fine del secolo XVI o in quel torno, e fu lodatissimo per le molte opere scientifiche e letterarie ond' egli arricchì l'Italia, fra le quali è celebre il *Trattato della fisonomia*. Di lui abbiamo pure due tragedie, una tragicommedia, e quattordici commedie in prosa: queste ultime, sebbene a' dì nostri pressochè dimenticate, sono degne d' esser lette specialmente da chiunque dedica i suoi studi al teatro. Ma fra la moltitudine delle commedie che uscirono a quei tempi, ne pare che non si debba tacere di quella del Caro, intitolata *Gli Straccioni*. Ecco il giudizio che ne diede Ginguenè: « Questa commedia scritta con libertà insieme e con eleganza, è una delle meglio condotte dell' antico teatro italiano, una di quelle in cui i sentimenti dell'amore sono espressi con maggior passione e naturalezza, e ad un tempo una delle più allegre (a). » Ancor essa è distesa in prosa; e la lingua soprattutto vi è maneggiata con quella grazia e disinvoltura che rendono tanto pregevoli tutte l' opere di questo illustre scrittore.

(a) Ginguené, opera citata T. VI, p. 310

(2) Fra le censure che vengono fatte al Goldoni, alcune si possono facilmente ribattere, altre non credo. Si nota, per esempio, che la sua lingua è scorretta, ed il suo stile inelegante. Ci ha di quelli, è vero, che sostengono aver ciò fatto il Goldoni a bello studio, affinchè più naturale paresse il suo dialogo; ma fugge loro dalla mente ch' altro è copiar la natura, ed altro imitarla: chi copia, trasporta fedelmente sulla tela, sulla carta, nel marmo, quel tanto ch' egli ha dinanzi agli occhi, qual si ritrova; chi imita, va in traccia del bello, ne raccoglie in uno gli sparsi elementi, e lascia da banda il difettoso: copiare è lavoro meccanico; imitare è opra dell' ingegno, ed è l'ufficio del poeta. Del rimanente, se Goldoni fosse stato ad arte

L' ammirazione universale ch' eccitò Goldoni, fece scapitare le commedie con maschere; nondimeno, siccome si trovava allora in Venezia una compagnia d' attori rinomalissimi in questo genere, Gozzi volle sostenerla. Questo autore diede la forma drammalica a veri racconti di Fate, e vi fece camminar di fronte una parte seria e poetica con

scorretto e inelegante allorchè mette sulla scena personaggi ineruditi e volgari, si lo vedremmo poi dare un linguaggio puro e venusto a' personaggi colti e bennati; ma questo non apparisce.—Si accusa il Goldoni d'avere imbrattato il suo dialogo di osceni equivochi e di scurrili facezie; noi potremmo dire bensì che dal medesimo difetto non vanno esenti nè anche parecchie delle commedie francesi più lodate, o che le commedie del Goldoni sono in questo particolare uno specchio di pulicizia e di decenza rispetto alle famose commedie del secolo XVI, potremmo aggiungnere ancora che se a que' tempi una soverchia facilità ed una eccessiva trascuraggine di certe apparenze, le quali, se non attestano l'assoluto bando del vizio, almanco lo velano, faceva plauso alla licenza comica, la schifiltà, o, come dicono i Francesi, la *pruderie* che regna negli odierni costumi, la condanna forse troppo indiscretamente; ma non pensiamo per questo che si debba o si possa giustamente assolverlo. Pure, nè tutte le sue commedie hanno tali macchie, nè dove si trovano, è così difficile di levarle, che punto si nuoca all' effetto drammatico.—Alcuni rimordono il Goldoni del non aver saputo ritrarre la buona società: noi potremmo rispondere che allora quando egli pone la scena in Venezia, se la società da esso dipinta ha modi e costumi assai poco dilicati, accusar se ne deve l'originale e non il pittore, giacchè a que' tempi la parte più scelta de' Veneziani era lontanissima da quel raffinamento di gentilezza che di corto s' è cominciato a introdurre nella nostra conversazione. Goldoni, ritraendo al naturale i suoi concittadini, presentava a'loro occhi una tela ov'essi potrebbero riconoscere i propri difetti: ma quand' egli trasporta altrove i suoi personaggi, non sapremmo più difenderlo; ed anzi tanto più ne sembra ch'egli abbia il torto, quanto che s'egli avesse fatto operare e parlare questi personaggi secondo le norme d' una perfetta educazione, avrebbe insegnato a' suoi paesani di come correggersi, dopo che avea loro mostrato ne' soggetti patrii in che cosa essi il più mancavano. — Altri asseriscono ancora che il Goldoni non avesse idee chiare della vera morale, e che perciò le sue commedie sieno spesse volte in questa parte riprensibili. Molte cose furono già dette, ed anco molte se ne potrebbero dire a favore e contra di lui per questo titolo; nondimeno, senza particolarizzare, confesseremo che una simile taccia è fondata alcuna volta in ragioni irrepugnabili: negheremo però ch'egli si sia dilungato dallo scopo morale, allorchè lascia impunito taluno de' suoi personaggi viziosi, per le considerazioni che abbiamo esposte alla fine della *Nota*,1,pag.133,e che,sebbene addotte in proposito della tragedia, sono tanto più applicabili alla commedia, quanto che il gastigo ne sforza a serie riflessioni le quali distruggono l' allegria, e quindi mal si conciliano colla natura della commedia, che deve emendare il vizio col renderlo ridicolo, e non coll' esempio dei mezzi che usa il legislatore.—Noi dunque non abbiamo l' animo così preoccupato di stima pel Goldoni, che non veggiamo in esso varj difetti, i quali pur sarebbero assai più scarsi s' egli si fosse meno dato alla fretta, o meno avesse trascurata la pulitura de' suoi lavori. Ma quando udiamo il sig. Schlegel asseverare che il Goldoni non possiede nè l' arte di caratterizzare, nè la ricchezza dell' invenzione; che le sue commedie hanno poco movimento progressivo; che egli non supplisce all' effetto comico delle maschere, là donde le ha sbandite, con verun mezzo di giovialità che gli sia proprio; che dove egli ha conservato Arlecchino, Brighella e Pantalone, gli ha renduti molto scipiti; e che finalmente egli riproduce di continuo i medesimi caratteri, non curandosi pure di cangiar loro i nomi; è forza pensare ch' egli abbia giudicato il nostro poeta non già sopra un diligente esame delle produzioni di esso, ma sulle animose censure del Baretti o di qualche altro invidioso di questo *figlio e pittore della natura*, come lo chiama Voltaire. Quando poi il sig. Schlegel rimprovera Goldoni perchè le commedie di esso continuamente s' aggirano intorno al medesimo punto, siamo quasi tentati di chiedergli s' egli s'è dimenticato che l'unità d' azione è la prima prerogativa della buona commedia, e che per conseguenza tutti gli accidenti debbono appunto collimare ad un solo centro comune. Laonde egli viene drittamente a biasimar quello che più merita lode: ma non è gran fatto; chi è sì forte innamorato de' guazzabugli onestati dall' appellagione di romantici, che più avanti di essi non vede, nè cosa alcuna più desidera, non può certo contentarsi d'una modesta semplicità. Quando finalmente il sig. Schlegel afferma che le dipinture che fa Goldoni de' costumi, sebbene abbiano della verità, non escono mai dalla regione delle consuetudini giornaliere, e ch' egli ritrae sempre la vita in superficie, dobbiam cre-

una parte grottesca, ove tutte le maschere avevano il loro pieno sviluppo: simili commedie sono d' un effetto il più grande che mai. Sono esse ordite con estremo ardimento; l' invenzione è piuttosto originale che romantica, e tuttavia sono in Italia le sole composizioni drammatiche ove regnino i sentimenti dell' onore e dell' amore. L' esecu-

dere che, per andare a'suoi versi, avrebbe dovuto il Goldoni non già dipingere l'uomo qual si trova ne'paesi ov'esso lo pone, ma qual possiamo immaginarcelo in un mondo ideale; cioè a dire, il Goldoni avrebbe dovuto non già scrivere commedie, specchio e storia dei costumi de' suoi contemporanei, come fece Moliere, ma romanzi e ghiribizzi: come sogliono gli Spagnuoli, alcuni Inglesi ed alcuni Tedeschi. Che s'egli s'intese di dire non aver saputo il nostro poeta internarsi ne'segreti del cuore umano, risponderemo che forse nessun altro meglio di lui giunse a sorprendere l' uomo ne' suoi più profondi e più nascosti pensamenti: è questa la parte ove Goldoni é sovrano maestro; ed è questa sua sagacità di far giuocare le passioni del cuore e le stravaganze della mente, e di svelarne le molle più sottili e più recondite, che lo sostiene tuttavia sull'odierno teatro, quantunque la diversità dei presenti costumi scemi interesse alle sue dipinture, e quantunque i Beaumarchais, i Diderot, i Mercier, i Kotzebue, ecc. ecc. abbiano talmente corrotto il gusto, che la buona commedia è costretta di cedere il luogo. Il dialogo di Goldoni è sempre vivo; nelle sue scene regna sempre la più schietta allegria; i suoi personaggi sono sempre messi in istati che gli sforzano a palesare tutta la loro debolezza, dal che nasce il vero ridicolo; la satira ch'egli fa del vizio, è talora espressa con parole, ma per lo più presentata colle azioni; quando vuole, egli offre bellissimi quadri di virtù domestiche e sociali, nella *Sposa persiana*, nell'*Ircana in Ispaan*, nella *Bella selvaggia*, nella *Pamela*, egli commuove e fa piangere; in quasi tutti i suoi intrecci signoreggia tutta la forza comica; in somma, ad onta de' difetti che noi pure vediamo in Goldoni, se ci venisse domandato quale fra esso e Molière (il solo che si possa mettere con esso a confronto) sembri a noi più grande, risponderemmo che, mentre in molte parti li reputiamo grandi ambedue del pari, se il poeta italiano cede all' altro nella delicatezza, nella eleganza, e talvolta nel decoro (giacchè nè anco in Molière il decoro è sempre rispettato), lo vince poi nella ricchezza dell'invenzione, nell'orditura e nello scioglimento de' viluppi, nella spontaneità del dialogo, e nell' arte di collocare i personaggi. Allorchè Goldoni diede a Parigi il *Bourru bienfaisant*, lo stesso Voltaire non potè tenersi di non dire che la Francia era debitrice ad uno straniero dell' averle ridonato il gusto della buona commedia, depravato dalle stranezze del *comico piagnoloso*. In queste succinte parole, autenticate dagli straordinarii applausi di tutta la Francia la quale anche oggidì rivede con sommo piacere sulle sue scene il *Bourru bienfaisant*, si contiene il maggiore elogio che far si possa al nostro poeta, e la più valorosa confutazione a tutte le censure de'suoi detrattori. Molte commedie del Goldoni furono tradotte o imitate in Francia, in Inghilterra, in Germania; il che ben prova che l' ammirazione dell'Italia per questo raro ingegno non è cieca parzialità nelle cose proprie. Il dotto Van-Soen, professore nella università di Utrecht, scrivendo al Cesarotti, diceva: *Goldoni è egli adorato in Italia? È egli riconosciuto per uno degli uomini che le hanno fatto maggior onore? Si hanno per esso que' riguardi che la Francia si gloria d' aver avuto per Molière* (a)? — Ed io terminerò questa *Nota* colla risposta che il Cesarotti fece a lui sì perchè in brevi linee v'è disegnato il ritratto genuino del primo Comico italiano, e sì perchè mi piace di ricordare il giudizio d' uomo così celebre a que' medesimi fra'miei concittadini (pochissimi per buona ventura), i quali, all'opposto di quel sagace pittore che volendo ritrarre Antigono Re di Macedonia ch'era privo d' un occhio, lo dipinse dall' altro lato, soltanto s' affannano d' accennare altrui quella delle sue pupille ch' è meno vivace. « Se Goldoni (dice dunque il Cesarotti) avesse tanto studio, quanto ha natura; s' egli scrivesse un po'più correttamente; se il suo ridicolo fosse alle volte più delicato; se le sue circostanze gli avessero permesso di comporre un minor numero di commedie, e di lavorarle di più; parmi che potrebbesi con molta franchezza contrapporlo a Molière, il quale oserò io dirvi che mi sembra che venga piuttosto idolatrato, che ammirato da' suoi Francesi. Egli (*Molière*) non ha che quattro o cinque commedie: l'altre sono farse per divertire il basso popolo; e a sentir i Critici nazionali, sembra ch'egli abbia esauriti tutti i soggetti. Goldoni ha spinta molto innanzi la commedia *morata*, anzi può dirsene il padre, giacchè egli non ha tanta coltura per andare a cercare il modello appresso le altre nazioni. La sua mediocrità nella erudizione fa in questo punto il suo elogio: egli deve tutto al suo genio. Il sig. Diderot dice che sino ad ora non si sono posti sul teatro se non se i caratteri, e dice che

(a) *Epistolario* del Cesarotti, T. I, p. 118.

zione poco elucubrata di queste commedie dà loro l' aspetto d' un abbozzo tirato giù come la penna getta; ma tale abbozzo è pieno d' immaginazione, i tratti ne sono fermi e robusti, tutti i colori vivi e spiccati, e gli oggetti ch' esso rappresenta, colpiscono per modo la fantasia, che il popolo vi piglia grandissimo diletto: laonde Gozzi diceva che i suoi compatriotti amavano il gagliardo. Dopo che questo autore ebbe come dire essusto le novelle orientali, si diede a rifare alcune commedie spagnuole, e spezialmente quelle di Calderon; ma fu di gran lunga meno felice in questi nuovi tentativi. Il suo pennello duro o rozzo non poteva rendere il fresco e trasparente colorito d' una poesia eterea; egli ne fece sparire i tocchi leggieri o le molli gradazioni; i suoi goffi personaggi grotteschi davano un certo cho di pesante e di puntellato alla sua favola, laddove il brio del *Grazioso* (buffone spagnuolo) ha molto più di delicatezzs. Nello prime opere del Gozzi, a rincontro, il maraviglioso della stregoneria faceva un sorprendente contrasto col maraviglioso della natura umana, cioè a dire colla bizzarra follia de' differenti caratteri, sì fortemente ritratta dalle maschere. Finalmente questa capricciosa imitazione della vita, o ne mostrasse il lato ridicolo, o vero il lato serio, oltrepassava la realtà in tutti i versi. Gozzi avea trovato una miniera assai più ricca ch' egli stesso non credeva, e per avventura non sentì tutto quello che racchiudevano le sue proprie invenzioni. Le sue maschere burlesche rappresentavano quella parte prosaica dell' umana natura che mette in ridicolo la parte poetica, ed erano la personificazione dell' ironia. Io svilupperò quello che intendo per ironia, quando cercherò di giustificare la mescolanza dell' allegro col serio nel dramma romantico; per ora basti il dire che l' ironia è la confessione più o meno espressa dell' eccessiva preponderanza accordata, in una composizione letteraria, alla sensibilità, od alla fantasia; confessione che frammischiata colla stessa composizione, tende a ristabilirvi l' equilibrio (*). Gl' Italiani non videro tutto il profitto che si potea cavare da questo doppio aspetto della vita, nè mai cercarono di unire, come fece Gozzi, ma con digradamenti più fini, i magici prestigi della poesia coll' incanto più naturale della giovialità. Ad onta della immensa distanza che separava questo genio incolto dai grandi maestri nel genere romantico, si sarebbe dovuto comprendere ch' egli aveva, al pari che essi, afferrata una disposizione fondamentale della natura umana; e sembra quindi che sorger ne dovesse un successore il quale perfezionasse i suoi crudi abbozzi. Ma gl' Italiani non hanno considerato le opere sue, se non come stravaganti produzioni d'una fantasia sregolata, e si sono ascritti a dovere di sbandirle dal loro teatro (1).

sarebbe un campo nuovo e fecondo il mettere in iscena le condizioni della vita. Egli s' è scordato che Goldoni aveva molto prima eseguito con gran successo ciò ch' egli progetta, compiacendosene come d' una sua vista particolare. Non è però meraviglia che questo Illustre Letterato siasi scordato di ciò, giacchè seppe anche scordarsi che il suo *Figlio naturale* sia precisamente il *Vero amico* del Comico veneto, benchè, a dir vero, ingentilito e migliorato dal Francese. Soprattutto Goldoni m' incanta nelle sue scene di *tableau*. Ma convien dirlo, egli è troppo fecondo: dopo Lopez di Vega non so qual altro abbia scritto tante commedie...... Mi duol veramente di vedere alcune delle sue commedie disgustare i conoscitori, quando potrebbero rendersi perfette con leggerissimi cangiamenti, ecc. ecc. (a).

(a) *Epistolario* del Cesarotti, T. I, pagina 132, ecc.

(*) Siccome questa frase è sembrata oscura anche nel testo tedesco, il traduttore (*francese*) giudica necessario di sviluppare il pensiero ch' essa esprime. Un dramma poetico è mantenuto in un giusto equilibrio, allorchè ha esercitato le diverse facoltà del poeta, e tende a mettere in azione le medesime facoltà nell' anima dello spettatore. Ora, quando certi personaggi hanno una tinta d' orgasmo patentissimo, vi s' introducono altri personaggi, chiamati ironici, i quali fanno risaltare in diverse maniere l' esagerazione de' primi, e cagionano essi medesimi una impressione interamente opposta. Questi personaggi giovano a manifestare che il poeta volle bilanciare effetti straordinarj gli uni per mezzo degli altri, e che desiderò d' introdurci in un mondo creato da esso, ove tutti i colori, comechè molto più taglienti e più sfolgoreggianti che non si veggono in natura, non sono per questo privi d'armonia. — *Nota del Traduttor francese.*

(1) Le notizie pubblicate dal Baretti intorno all'origine delle composizioni teatrali del Gozzi, e il giudicio ch'egli ne pronunzia, meritano che sia qui loro conceduto alquanto di spazio: le prime suppliranno al silenzio del

Le classi della società che aspirano soprattutto al titolo di spiriti colti, ebbero a sdegno la commedia con maschere, e l'abbandonarono agli spettacoli popolareschi ed ai burattini. Un simile disprezzo reagì sopra le maschere in un modo svantaggioso, poichè nessun attore dotato d'ingegno volle più sostenere questa sorte di personaggi, sicchè

sig. Schlegel; si vedrà nel secondo la conformità di sentire di questi due scrittori intorno a così strano genere di poesia drammatica. « Carlo Gozzi, dic'egli, fratello del conte Gasparo Gozzi, s'avvenne un giorno in Goldoni, nella bottega d'un librajo. Qual occasione più bella a sfogare la loro satirica bile! Entrambi si assalirono gagliardemente a vicenda; e nel calore della disputa, Goldoni disse all'inesorabile suo Critico, ch'era facil cosa trovar difetti in una commedia, ma si lo pregava ad osservare che il punto sta nella composizione d'un dramma. Gozzi replicò ch'era facile realmente a trovar difetti nelle opere teatrali, ma ch'era troppo più facile ancora a scriver commedie da recar diletto e maraviglia ad un popolo che ha un gusto così falso e così stravagante, com'è il popolo veneziano; e soggiunse con aria di disprezzo ch'egli scommetterebbe di far correre tutta Venezia a vedere la novella de' *Tre aranci* messa in commedia. Goldoni e que' suoi partigiani che si trovavano presenti, sfidarono Gozzi a far ciò ch'egli prendeva sicurtà d'asserire; e questi punto nell'amor proprio, entrò in impegno di produrre entro pochi giorni una commedia così stravagante. Chi mai s'avrebbe immaginato che l'Italia saria stata debitrice a questa singolare circostanza del più grande poeta drammatico ch'essa abbia avuto sinora? Gozzi mantenne la sua parola, e fece una commedia in cinque atti, intitolata *I tre aranci*, cavata da una di quelle panzane con cui le balie sogliono a Venezia allettare il sonno de' bambini. La commedia fu rappresentata, e le tre belle Principesse, nate dai tre aranci incantati, attirarono un immenso concorso di popolo al teatro di S. Angelo....Il grande successo di questa commedia incoraggiò Gozzi a far novelle prove dell'ingegno suo pel teatro.... Io vidi rappresentare a Venezia dieci o dodici opere di Gozzi, e ne lessi alcune manoscritte, ne mai veruna composizione di tal genere mi diede maggior diletto. A me pare che Gozzi sia uno di que' genj nati a destare la meraviglia, l'ammirazione e l'entusiasmo. Egli è, al parer mio, dopo Shakespear, l'uomo più straordinario che si sia giammai veduto in verun secolo. Gozzi è dotato d'un'immaginazione che lo porta a creare caratteri ed esseri che non si trovano in natura, e non pertanto naturalissimi e verissimi. Tale è quello di Caliban nella *Tempesta* di Shakespear. Allo spirito d'invenzione, sì raro fra i nostri poeti moderni, Gozzi unisce la purezza della lingua, la forza e l'ardimento de' pensieri, la bellezza del colorito, l'armonia della versificazione, l'arte di variare all'infinito i movimenti della bilancia del teatro, l'artifizio dell'intreccio, la moltiplicità degli avvenimenti, la probabilità della catastrofe, la varietà delle decorazioni, e molte altre mirabili qualità che si bramano in un dramma (a). » — Ad onta però di così pomposo elogio, si può dire che lo straordinario favore che a que' tempi ottennero in Venezia i drammi di Carlo Gozzi, mostra piuttosto il cattivo gusto dell'udienza, che il loro merito reale; e di fatto l'Autore, come accenna lo stesso Baretti, non ebbe altro in mira, componendo le sue stravaganti commedie, che di far toccare con mano questa verità. È tuttavia curioso il vedere come quello stesso Baretti, che si lascia rapire in tanta ammirazione delle opere del Gozzi, dica poi altrove (b) che il Guarini non è nel suo *Pastor fido* che un pedestre imitatore, anzi copista dell'*Aminta* del Tasso, quand' egli avrebbe dovuto celebrarlo a cielo, come colui che forse il primo in Italia schiuse le barriere a quelle stranezze ed a quella mescolanza di elementi eterogenei, che furono quindi portate al massimo grado d'esagerazione nelle opere del Gozzi. Il sig. Schlegel almeno è più consentaneo a' suoi principj; ma il Baretti, lodando così enfaticamente il Gozzi, non parlava secondo la propria persuasione: egli magnificava questo scritto per abbassare sempre più Goldoni; s'egli non fosse stato mosso da questo spirito d' animosità, avrebbe forse parlato di esso in modo interamente opposto. Il Baretti aveva il dono d'un ingegno svegliatissimo, ma il suo gusto non era sicuro, ed i suoi giudizj veniano più dettati dalla passione. Fortunatamente però, nè gli sfoggiati suoi panegirici valsero a tenere in piedi le fiabe del Gozzi, nè le sue pazze diatribe ad esiliar dalle scene le commedie del Goldoni. E se i Tedeschi hanno fatto alle opere del primo grandissima accoglienza, se le hanno ristampate, se parecchie ne hanno pur tradotte, se con entusiasmo ne sostengono la riputazione (c), se le spiegano dalla cattedra (d), noi dobbiamo sì bene professar loro

(a) *Les Italiens, Moeurs et coutumes d'Italie, ouvrage traduit de l'anglais de* Mr. Baretti. Cap. VII.

(b) *La frusta letteraria*, prima edizione, p. 255.

(c) Sismondi, opera citata, T. II, p. 598;

(d) *Biblioteca italiana*, 1816, N° XII, pagina 514.

la tradizione della maniera gaja e spiritosa, con cui venivano essi rappresentati, si andrà insensibilmente perdendo. Questo genere nondimeno è l' unico in Italia, in cui le persone che cercano al teatro l'originalità e un passatempo veramente drammatico, possano trovar diletto (1).

I più de' nuovi autori tragici seguono le tracce dell'Alfieri, ed anzi sono a lui sottentrati sulla scena; poichè, sebbene imponga la moda d' ammirar molto questo poeta, si trova ch' egli è troppo duro e troppo energico per essere l' opere sue sopportate alla rappresentazione (2). Ma siccome i princi-

gratitudine, perciocchè è glorioso se non altro per gl'Italiani il vedere onorato di lodi e d' ospizio ancora quello che per poco da noi si rifiuta; ma spero a un tempo che i nostri scrittori d'opere teatrali non s'invoglieranno per questo d'imitarlo. Le fiabe del Gozzi, considerate come satire del gusto de' suoi spettatori, sono opere ingegnosissime e forse uniche nel loro genere; ma tolto via questo fine, esse non presentano al più che una forma di composizione da potersi praticare, purchè maneggiata con modo e con misura, nel melodramma e nelle azioni pantomimiche, ove oggidì si vuole soprattutto che sieno colpiti i sensi, ove il cuore non si lagna se resta alquanto in riposo, ed ove la ragione è meno gelosa de' suoi diritti.

(1) Dopo l' anno 1796, essendo state riunite insieme diverse parti dell' Italia, si credette di dover isbandire dalla commedia le maschere, poichè non si vedevano nell' *Arlecchino*, nel *Pantalone*, nel *Brighella*, nel nel *Dottore* ecc., che altrettanti personaggi ridicoli inventati dalla malignità per mettere in disprezzo varie popolazioni, ond' essi erano i rappresentanti, e le quali allora formavano una sola famiglia. Inoltre, le maschere solevano parlare all' improvviso, e i loro motti attici colpivano indistintamente ogni classe di persone: questa libertà di parole non poteva combinarsi col sospetto e colla diffidenza che caratterizzavano que' tempi, ed era soprattutto contraria alla politica, la quale non dovea nell' ordine novello di cose lasciare che imprudenti istrioni influir potessero sull'opinione pubblica. Tali sono i veri motivi che distrussero le *commedie dell' arte*; poichè le critiche de' sedicenti dotti non sarebbero bastate a privare il Pubblico d' un genere di divertimento ch'egli proteggeva col concorso e cogli applausi. Nondimeno, la giovialità dell'*Arlecchino* è sì vivamente desiderata, che mutate essendo le cose, vediamo ancora di quando in quando apparir sulle scene questo personaggio, e si vien sempre festosamente ricevuto, sebbene egli sia costretto di reprimere la sua naturale vivacità, e di pronunziar cose non ispontanee, non suggerite dalle circostanze del momento, ma commesse alla memoria dopo l' essere state scrupolosamente vagliate da un censore. Non dirò già col sig. Schlegel, che la commedia con maschere, o commedia dell' arte, sia in Italia l' unico genere in cui le persone che cercano al teatro l'originalità e un passatempo veramente drammatico, possano trovare diletto; ma pur confesso che duolmi la perdita di questa sorte di spettacoli che sono una delle singolarità della nostra nazione, che meritavano d' essere conservati, non che altro, per l' antichità della loro origine, e che danno luogo più sovente, come ben disse il Baretti (a), all' ammirazione, che non alla critica. Parimente spiacemi (e rida pur chi vuole del gusto mio) di vedere oggidì esclusi dalle nostre azioni pantomimiche i *grotteschi*: era necessario di mettere un freno all' abuso che se ne faceva; era necessario d' isbandirli dalle rappresentazioni eroiche o mitologiche; ma ne' balli campestri e ne' baccanali si potrebbero tuttavia impiegare senz' alcun timore d' offendere il buon senso ed il buon gusto: i *grotteschi* nella rozzezza delle loro danze spiegano una forza di muscoli ed un' agilità della persona, un'allegrezza ed una pazzia, che, mentre porge l' idea più schietta del vigor della gioventù e della contentezza dell' anima, comunica agli spettatori una gioja da tenersi tanto più in conto, quanto meno sono a' dì nostri le occasioni che la promuovono.

(2) Il sig. Schlegel è male informato dai suoi corrispondenti; essi lo hanno ingannato, ed è facile indovinarne il motivo. Più ch' una metà delle tragedie dell' Alfieri si rappresentano continuamente sulle nostre scene, e sempre con applauso infinito; il qual fatto dimostra che il Pubblico non vi trova quella durezza onde le taccia il sig. Schlegel, certamente sulla fede altrui, e che vi ammira appunto quella energia che il sig. Schlegel con nostra meraviglia appone loro a difetto. Le altre sue tragedie non si rappresentano da più anni per cagioni politiche; ma quando la loro rappresentazione venia permessa, l'effetto ch'esse producevano, era così forte e così generale, che i legislatori, conosciuto di qual tibra erano ancora i discendenti degli antichi dominatori del mondo, s' avvisarono tosto di farle ritirare da' repertorj de' Commedianti. Alcune opere de' successori dell' Alfieri sono meritamente applaudite, e ciò mostra che il

(a) *Les Italiens*, etc. cap. VI.

pj da lui stabiliti sono assolutamente falsi, così le opere, del resto pregevoli, date in luce da suoi successori, ricadono di necessità ne' difetti de' loro modelli. Queste composizioni stoiche, prive di qualunque incanto musicale e pittoresco, che non hanno nè gruppi, nè armonia, nè possibilità d' eccitare dolci commozioni, riescono d'una monotonia veramente mortale sopra que' teatri ove rimbomba una declamazione enfatica e strepitosa, che non è mai raddolcita dagli accenti della sensibilità (*). Giovanni Pindemonte s' ingegnò d' allargare il dominio della tragedia italiana, e di spignere ad un grado più alto di verità e di naturalezza alcune composizioni tratte dall' istoria. Tuttavia, siccome il genere storico esige precisione nell' indicazione delle circostanze, questo autore ebbe vivi rimproveri da' Critici del suo paese, i quali gli diedero accusa d' avere umiliato il coturno, e d' essersi pure alcuna volta dipartito dall' esatta osservanza delle regole convenute. Il verso tragico italiano è molto sdegnoso, e non ammette le particolarità indispensabili al genere storico, come per esempio i nomi proprj moderni (1). E Dunque forza di scrivere in prosa queste sorti di opere, e si dà loro il nome di drammi istorici (2). Sembra che gl' Italiani abbiano tacitamente ammesso per principio che il verso di undici sillabe non

genio italiano è paragonabile a quel sacro albero di cui la Sibilla parlava ad Enea, insegnandogli ch' esso porta ognora un ramuscello d' oro, svelto il quale *non deficit alter*; ma la gloria di lui non è per questo ancora ecclissata, ed egli continua ad essere il sovrano della nostra scena. Anche il Baretti, per togliere credito al Goldoni, stampava che le commedie di esso avevano interamente perduto l'onor del teatro; ma il frutto di questa menzogna tornò sul capo di colui che aveva osato di spacciarla.

(*) I soli Cantanti ricevono in Italia un ricco salario, e quindi ne segue che i Comici, ai quali non si domanda che di riempiere le lacune fra il canto e la danza, non posseggono pure i primi elementi dell' arte loro, una pronunzia pura ed una memoria esercitata. Essi non si prendono alcun pensiero d' imparare la loro parte, dimodochè sui teatri d' Italia si ascoltano tutti i personaggi a doppio: il rammentatore parla così forte come gli attori degli altri paesi; ed i Comici, per non essere confusi con esso, gridano quanto n'hanno nella gola. Quando la smemoraggine di tutte le parti minaccia di far cadere la rappresentazione in un disordine irreparabile, il rammentatore dà proprio una commedia a parte tutta sua, slanciandosi, fuor di sè, verso tutti gli attori ad uno ad uno. Non ci ha nel mondo, per quello ch' io credo, se non i Comici di Parigi i quali sappiamo perfettamente le loro parti. I Tedeschi sono ad essi inferiori così per questo rispetto, come per l' esatta cognizione della prosodia.

(1) Non è vero che il verso tragico italiano non ammetta i nomi proprj moderni. Di nomi cosiffatti sono piene le cantiche di Dante, primo maestro del vero tragico. Il *Filippo*, la *Congiura de'Pazzi*, il *Don Garzia* dell' Alfieri; *l' Agnase*, martire del Giappone di Alfonso Varano; la *Congiura di Milano* del C. A. Verri, il *Galeotto Manfredi* di Vincenzo Monti, dimostrano col fatto l'errore che in ciò prese il sig. Schlegel. Ma vero è però che il nostro verso sciolto è assai sdegnoso, e che difficilmente s' accomoda ad esprimere certe particolari circostanze, le quali richiedono voci, che, per essere continuamente in bocca del volgo, mancano di nobiltà. Noi abbiamo un linguaggio poetico a parte, diversissimo dal linguaggio prosastico; ne tutto quello che diciamo in prosa, dir possiamo egualmente in verso, salvo che ne' soggetti berneschi, senza dargli almeno, per mezzo di epiteti e di perifrasi, un'apparenza di novità, di grazia, di venustà, di splendore, che lo ponga in armonia col resto della composizione; il che nelle opere drammatiche o svelerebbe di troppo l'artifizio del poeta, il quale si dee prender guardia a starsi occulto, o non consonerebbe al carattere ed allo stato dei personaggi. Ciascuno idioma, inoltre, ha certe cose proprie di lui, tantochè diverse elocuzioni squisitissime in una lingua diventano ridicole o plebee trasportate in un'altra: e se la lingua greca, a modo d'esempio, si piega mirabilmente all' espressione d'ogni minuta cosa, inette all' incontro si trovano a tale espressione la latina e l'italiana, la prima delle quali in cambio, al dir degl' intendenti, è molto più capace, di grandezza e di maestà, che non la greca, e la seconda molto più adatta, per la sua maggiore dolcezza, a trattar le passioni amorose. Ma se il nostro verso sciolto, per l'indole della favella, e per la sua naturale ritrosia, mal si volge alla trivialità d'alcuni ritratti, vince per avventura la versificazione di tutti gli altri popoli moderni nel dipingere i gran quadri; e quadri e non ritratti noi ci aspettiamo dalla tragedia.

(2) Le tragedie accennate nella *Nota* precedente, sono istoriche; i soggetti sono tratti dall' istoria moderna, e nondimeno sono distese in versi.

rimalo, e ch' essi chiamano *verso sciolto*, è l' unico che convenga al teatro. Io confesso di non comprendere la ragione. Questo verso è di gran lunga inferiore al giambo inglese e tedesco per la varietà e l' espressione metrica, tanto per motivo delle sue continue desinenze *femminili*, quanto perchè la lingua italiana, che possiede accenti e non quantità, non gli può dare un ritmo distinto. In oltre, gl' Italiani sogliono così frequentemente spezzare i loro versi, o dividerli in tante maniere, che l' orecchio ne perde del tutto l' idea (1). Alfieri credea d' aver trovato il vero mezzo di trarre profitto da questo verso per la tragedia, ma non fece che renderlo conforme al suo genere di dialogo, composto interamente di proposizioni scon-

(1) I Francesi chiamano *terminaison féminine* una terminazione o desinenza d' una parola, l' ultima lettera della quale è un' E muta od in cui le consonanti che vengono dopo l'E muta, non si pronunziano. Ma noi Italiani non abbiamo nulla di tutto questo; le nostre desinenze le pronunciamo tutte scolpitamente, fuorchè nel caso d' una elisione. Si vede adunque a prima giunta che il sig. Schlegel prende qui a sentenziare in cose ch' egli non abbastanza conosce; e si non dee farci maraviglia che il nostro verso, Dio sa in qual barbara maniera da lui smozzicato! riesca all'orecchio suo di gran lunga inferiore al giambo inglese e tedesco. Il sig. Schlegel asserisce inoltre che il verso italiano non può avere un ritmo distinto, perchè la nostra lingua possiede accenti e non quantità. Tale asserzione fu già contraddetta da uomini intelligentissimi di cosiffatte materie: l'abate Francesco Venini ha magistralmente dimostrato che i versi italiani si riducono al principio universale della regolar misura del tempo, non meno che i versi greci e latini (a); e il sig. Vincenzo Manfredini, confutando vittoriosamente l'Arteaga il quale avea del nostro la medesima opinione che il sig. Schlegel, domanda « che sarebbe mai la nostra poesia, « se non si badasse alla quantità delle sillabe, dalla quale nascono i varj ritmi, o sia « movimenti presti o lenti delle parole ondo « sono formati i versi (b)? » Ma, supposto ancora che nella lingua italiana l'orecchio non potesse distinguere le sillabe in lunghe o brevi, e soprattutto non potesse assegnar loro una quantità precisa e proporzionata (il che è falso, avendo l' Alamanni ed altri fatto degli esametri e de' pentametri italiani che si scandono alla maniera de' latini), abbiamo pur sempre l' accento che, sforzandoci a riposare a determinati intervalli, fa in certa guisa le veci della quantità; nè v' ha sicuramente alcuno il qual non s' accorga che il tempo musicale dell' endecasillabo è diversissimo, per esempio, da quello del senario; tantochè un abile poeta non si varrebbe indifferentemente di questi due metri per esprimere il medesimo concetto. I maestri di cappella finalmente variano il ritmo delle loro arie secondo i metri della poesia che debbono mettere sulle note. Ma il sig. Schlegel soggiugne che noi *spezziamo e dividiamo i nostri versi in tante maniere, che l'orecchio ne perde del tutto l'idea.* Sì, un orecchio di enojo, rispondo io; e mi sarà perdonata la poco gentile espressione: ma un orecchio ben costrutto, un orecchio dilicato, un orecchio italiano, ne conserva così distintamente l' *idea*, per quante sieno le loro spezzature, che un verso il qual mancasse d'una sillaba o d' un accento, sarebbe immediatamente notato e deriso. « L'armonia del linguaggio, ciò dice il sig. De Sismondi, altresì come quella degli stromenti, è una forza sconosciuta, di cui non possono avere alcuna idea coloro che non sono vissuti che nella lingua francese (o tedesca, *mi permetto io d'aggiugnere)*. La lingua francese, tutta eguale, sorda, senza nobiltà nelle consonanti, senza melodia nelle vocali, parla possentemente allo spirito, come la più logica di tutte, la più chiara, la più forte *(più forte di tutte, non convengo)*; ma punto non opera sui sensi: laddove è un piacer sensuale (ma un piacere di quella parte più eterea del nostro essere fisico, e più vicina all' anima) quello che porge la poesia italiana, spagnuola, provenzale, o portoghese. Questo piacere in fine è la musica, poichè nulla può produrre l' incantatrice impressione de' suoni, fuor solamente che i suoni medesimi. Noi ci sentiamo rapiti a noi stessi, avanti pure che comprendiamo il senso delle parole; ascoltiamo, e l'incanto è nella voce, nell' ordine de' vocaboli, e non in ciò ch' essi esprimono .... (c). » In somma, il nostro verso, e specialmente il verso sciolto, invidiato dallo stesso Voltaire, e ch'egli ei avrebbe ancora più invidiato se, come ottimamente s'esprime il Pindemonte (d), *le tante intrinseche e drammatiche doti potuto avesse l'uom forestiero conoscerne*, s'accomoda con la varietà e con le spezzature ad ogni occasione che offerir possa il dialogo, è nobile e sublime senz'essere sforzato e gonfio, è di per sè così gagliardo e maestoso che punto non abbisogna

(a) *Dissert. dell' ab.* Venini *sui principj dell'armonia musicale e poetica.*
(b) Arteaga, oper. cit. T. III, p. 92 ecc;
(c) Sismondi, opera citata, T. IV, p. 599.
(d) Discorsi aggiunti all'*Arminio.*

nesse, senza trapassi felici e senza periodi eleganti (1). Forse ch' egli trasportò nelle opere sue l' abituatezza individuale d' un laconismo esagerato; e furs' anche fu sedotto. com' egli medesimo lo confessa, dall' esempio di Seneca. I poeti greci avrebbero esercitato sopra di esso un' influenza ben differente. E certo che la conversazione non ammette giri di frasi così complicati, come la cattedra oratoria; ma lo studio della brevità è pure un' affettazione. Nella lingua parlata, i racconti hanno sempre una certa concatenazione, i ragionamenti e le obbiezioni un certo sviluppo, gli affetti s'innalzano di quando in quando a quella pienezza d' espressione, a quell' eloquenza rapitrice, e talvolta a quella inspirazione lirica, le cui bellezze il vero ingegno non le si lascia sfuggire. Tutti i tuoni e tutti i movimenti della poesia sono già indicati dalla natura; altro non rimane che di trasportarli nel dialogo ideale della tragedia. La maniera del Metastasio, e, prima di esso, quella del Tasso e del Guarini nelle loro pastorali, mi sembrano assai più gradevoli e meglio adattate al teatro, che la monotonia del verso endecasillabo: Questi poeti non si assoggettano ad un ritmo uniforme; ora interpongono un settenario, ora chiudono con due versi rimati una serie di versi sciolti, talora eziandio fanno cadere una rima nel mezzo d' un verso, e le infinite gradazioni fra la prosa e la poesia preparano destramente l' uso dell' ottava o di qualunque altra strofa lirica. La rima e la costruzione ch' esige questa maniera, non hanno nulla di contrario al carattere del dialogo drammatico; e l' esclusione di qual si sia varietà nel metro, non può derivare che da una sterile idea di regolarità (2).

Non s' è mai trovata in Italia una misura di verso che convenga alla commedia. Il verso sciolto, per comune consenso, non vi si può praticare, come quello ch' è troppo sdegnoso della rima per sostenersi o per apparire, ha tutti i vantaggi dell' antico iambico (a), possiede tutte le prerogative per essere tragichissimo, e per non farci desiderare di cambiarlo con verun altro che vantino i popoli moderni. Spero che queste brevi osservazioni possano bastare a far comprendere al sig. Schlegel la ragione per la quale gl' Italiani hanno adottato il verso sciolto per la tragedia; ragione che ben fu compresa dal Sismondi, il quale lo chiama il verso tragico *per eccellenza* (b).

(1) V. la *Nota* 13 a pag. 196.

(2) Voltaire disse una volta che *les vers blancs* (i versi sciolti) *n'ont été inventés que par la paresse et l'impuissance de faire des vers rimés* (c); ove tutti i nostri poeti ben sanno quanto sia più difficile il far de' versi sciolti eccellenti, che de' versi rimati, i quali possono appunto nascondere sotto alla rima gl' intrinseci loro difetti. Adesso il sig. Schlegel aggiugne che nel verso sciolto non è varietà, quando ad ogni versificatore italiano è noto che l' infinita varietà che governa questa maniera di verso, costituisce appunto uno de' suoi pregi principali, ed anzi la sua qualità caratteristica. E così rendesi ognora più manifesto che qualunque volta, salvo poche eccezioni, prese talento agli stranieri di giudicare nel fatto della nostra lingua e della struttura de' nostri versi, essi caddero in errori da non si poter iscusare se non se con questo, che in simili materie i soli nazionali, e non tutti ancora eglino indistintamente, possono essere giudici competenti. Di fatto ben mi ricorda che il nostro Baretti stesso era così nemico del verso sciolto, che forte gli dolea di veder disteso in sì fatto metro il *Mattino* del Parini; ma, come già dissi, il gusto del Baretti non era sicuro, e i versi dell' immortal cantore *Delle tre parti in che si parte il giorno* insieme con quelli del Caro e dei Monti passeranno d' età in età; perfetto modello di questa forma di verseggiare. La sconvenevolezza della rima nel dialogo tragico fu già dottamente avvertita da parecchi nostri scrittori; il Calepio fra gli altri disse con molto giudizio che una tragedia rimata può essere paragonata ad una regina, la quale, in vece di conservare la maestà d'un decoroso portamento, passeggi sempre in cadenza di ballo, e non discorra se non cantando. Il medesimo Corneille sentì l'improprietà così de' versi, come delle rime usate nel teatro di Francia. Ippolito Pindemonte notò anch' egli che i versi tragici francesi riescono sazievoli in grazia del loro andamento uniforme, e, per l' andamento non meno che per la rima, contengono di necessità inutili emistichj. E noi, seguendo l'opinione de' migliori maestri, soggiugneremo che la rima indica soverchio studio in chi parla, ripugna all'impeto delle passioni, s' allontana dall' indole del dialogo, rende ridicole le risposte, e palesa troppo evidentemente il poeta. In quanto alla mescolanza de' metri, è certo che il settenario s' accoppia volentieri coll' endeca-

(a) Signorelli, *Elementi di poesia drammatica*, p. 73.

(b) Sismondi opera citata, T. II, p. 97.

(c) Dedicatoria dell' *Irène* all' Accademia francese.

gnoso a piegarsi allo stile del dialogo famigliare. Il verso scelto dall' Ariosto, quello di dodici sillabe terminato con una vocale muta, tornerebbe infinitamente meglio (1). Esso offre una certa corrispondenza col trimetro degli Antichi, benchè abbia un poco più di monotonia; ma, comunque si sia, finora se n'è fatto pochissimo uso. I versi *martel-*

sillabo, giacchè il primo è bene spesso compreso nel secondo, e si può considerare come un membro di esso; nè ignoriamo che alcuni autori impiegarono sì felicemente una simile accoppiatura, che il citato Calepio non dubitò di proporla e raccomandarla, sciolta però da qualunque rima, per la miglior forma del linguaggio tragico; ma è certo altresì che l'intrusione de' settenarj, mentre rende più facile la versificazione, e più capace di musica, la snerva, le imprime un non so che di leziosaggine, le toglie maestà, le scema splendore: nondimeno le ragioni ch'egli adduce in sostegno dell'opinion sua, meritavano d' essere apprezzate in un tempo che ancora non era venuto l'Alfieri ed insegnare come si possono far de' versi sciolti veramente tragici, lontani da ogni cantilena, e scevri da que' difetti ch'egli ravvisava ne' versi infino allora praticati. Vero è che i drammi del Metastasio recitati ottengono generali applausi (a); ma il Pubblico sa che questi drammi furono destinati al canto, e quindi avrebbe il torto di biasimarvi la mescolanza de' metri e l' incontro delle rime: se però di buon grado egli si piega a comportar sì fatta guisa di verseggiare, non è per questo ch' egli la preferisca al verso sciolto; nè v' ha dubbio che tutto quello che il Pubblico tollera ne' drammi del Metastasio dedicati originariamente al canto, ad alte grida riproverebbe in componimenti consecrati, espressamente alla recitazione. Di fatto i Commediauti, allorchè recitano i drammi del Metastasio, ad onta della indulgenza che hanno diritto d'aspettarsi dall'uditorio, temono talmente il cattivo effetto delle rime, che si sforzano con ogni arte di coprirne il suono, e si permettono ancora di tôr via o ridurre in versi sciolti le ariette. Ora non sarebb'egli stoltezza che un poeta sudasse a rimare le sue tragedie, acciocchè poscia i Commedianti, per farle gradire, dovessero travagliarsi d'interamente nascondere questo artifizio? Anche il sig. De Sismondi ha la bontà di suggerire agl'Italiani che la versificazione usata nelle pastorali, e appresso dal Metastasio, potrebbe altresì servire alla tragedia; e dice che, qualunque volta si vuol dare maggior vivacità all'espressione, giova frammettere agli endecasillabi i versi *de six syllabes* (b); ma, con sua pace, due errori si contengono in queste ultime parole; il primo e, che l'endecasillabo non abbisogna d'essere frammischiato con nessun' altra specie di verso per acquistare maggior vivacità, perciocchè, dato pure che dall'intrusione di versi più brevi risultasse un tale effetto, egli si può dividere e rompere in tante guise, che ad un bisogno può l' abile poeta far rendere ad una parte di esso il suono di qualunque altro verso; il secondo errore è questo: gli endecasillabi si congiungono bensì volentieri co' settenarj, ma non già co'senarj, o versi *de six syllabes*, i cui accenti producono un suono saltellante che troppo fortemente contrasta colla gravità dell'endecasillabo; e benchè si possa terminare un endecasillabo con un senario, è uopo allora che questo endecasillabo abbia un accento sulla quarta e l'altro sulla settima sillaba; la qual misura lo rende sì languido e sì cadente, che i buoni testori di versi non ne fanno uso se non con estrema parsimonia, nè forse mai si soffrirebbero due versi consecutivi di tal fatta.

(a) « I miei drammi in tutta l'Italia per quotidiana esperienza sono di gran lunga più sicuri del pubblico favore recitati da' Comici, che cantati da' Musici ». — *Metas. let. al sig. Cav. De Chastellux.*

(1) Noi non abbiamo versi di dodici sillabe, nè abbiamo vocali mute. I versi usati dall' Ariosto nelle sue commedie, sono endecasillabi sdruccioli, cioè terminati con un dattilo, che in fin di verso vale appresso di noi quanto uno spondeo. Anche il Sismondi commette lo stesso errore che il sig. Schlegel, quando dice che *Les* sdruccioli *sont de douze syllabes* (c); nondimeno egli emenda subito questo errore, soggiungendo che *l'accent porte sur l' antépenultième*: ma ricade tosto in un'altra improprietà di dire, avvisando che *les deux dernières ne sont point accentuées*: e come potrebbe mai cader l' accento sull'antipenultima sillaba, quando fosse accentata o la penultima o l'ultima? Se poi si pronunziasse un endecasillabo sdrucciolo coll' accento sulla penultima o sull' ultima sillaba, non avremmo più un verso, ma una infilzata di dodici sillabe nel primo caso, e di tredici nel secondo, giacchè l'accento in fin di verso fa le veci di due sillabe. Chieggo scusa a' miei lettori se gl'intrattengo di puerilità sì fatte; ma come mai si possono udire cotesti stranieri dettar con tanta sicurezza nelle cose della nostra lingua, insegnarci di come far versi senza pur conoscere la nostra prosodia, e si non far loro toccar con mano la grossezza de' loro falli? Il Ginguené però,

(b) Sismondi, opera citata, T. II, p. 177.
(c) Opera citata, T. II, p. 84.

liani, cattiva imitazione degli *alessandrini*, riescono sgradevoli all' orecchio : Chiari e talvolta Goldoni se ne servirono ; Ma Gozzi non gli adopera che per derisione. La grande difficoltà che offre la scelta del metro comico, è stata cagione che gli autori si sono attenuti alla prosa, con grande pregiudizio dell' eleganza e della perfezione dell' opere loro (1).

Gl' Italiani non hanno quasi commedie nuove, tranne al più alcune dipinture dialogizzate degli attuali costumi , più fredde e più languide ancora di quelle di Goldoni. Non ci si trova nè brio, nè invenzione, e la loro trivialità prosaica è più che mai disgustosa (2). A rincontro, i drammi lagrimosi godo-

quello tra' forestieri che meglio s' intende della nostra letteratura, e che per conseguenza le rende maggior giustizia , dice correttamente che l'Ariosto rifece le sue prime commedie *en endécasyllabes, vers de onze syllabes , non rimés , et de cette mesure qu' on nomme* versi sdruccioli (a). Del resto gli endecasillabi sdruccioli sono per consenso di tutte le orecchie giudicati i peggiori che usar si possano nella commedia ; e quando il sig. Schlegel non dubita di asserire che *il verso di dodici sillabe terminato con una vocale muta tornerebbe assai meglio del verso sciolto*, ci ne insegna , non se ne avvedendo, che non dobbiamo accettar senza tara i suoi giudizj ogni qualvolta egli viene a particolarizzare nelle cose nostre.

(1) Nella *Nota* 1, lez. settima pag. 91, mi sono ingegnato di provare che l'esperienza e il tacito avviso della natura assegnarono finalmente alla commedia italiana la prosa per suo linguaggio. Ma il sig. Schlegel asserisce che ciò si è fatto da' nostri scrittori con grande pregiudizio dell'eleganza e della perfezione dell'opere loro. La perfezione ond'egli qui parla, non può essere se non quella che s' appartiene allo stile; e quindi è facile il dimostrare l'error suo , producendo in mezzo la *Calandria* del Bibbiena, la *Mandragola* e la *Clizia* del Machiavelli, le sette commedie del Lasca , il *Furto* dell' Ambra, i *Lucidi* e la *Trinunzia* del Firenzuola, gli *Straccioni* del Caro ecc. ecc. , tutte scritte in prosa, e così eleganti e perfette quanto alla dizione , che le più non si possono desiderare. Ma se la purezza della lingua, l' eleganza della frase, la disinvoltura dello stile , sono qualità che a buon diritto s' ammirano in tali produzioni ed in altre assai, uscite nel secolo XVI , è forza confessare che di pregi sì fatti mancano le commedie de'nostri giorni. In Francia, dove la lingua scritta non s' allontana gran fatto dalla lingua parlata, dove uno solo è il buono idioma consacrato da tutta la nazione , e dove la favella de' più corretti e vivaci scrittori è intesa e gustata, dall' un capo all'altro di quella vasta monarchia , anche dal minuto popolo, gli autori comici non hanno punto ad esitare sulla forma da dare alla loro prosa , è quindi , con fidanza di non ispargere polve al vento, possono abbellirla di tutte le grazie e vaghezze del loro linguaggio ; dalla qual prerogativa il dialogo della commedia francese ritragge una sveltezza, uno spirito ed un brio , che spesso fa dimenticare insino a' difetti della condotta , ed alla povertà dell' invenzione. Ma lo stesso non è avventuratamente fra noi. In ciascuno de' piccoli Stati ond'è partita l' Italia, si parla un dialetto differente; gli abitatori d' una città non intendono il favellare degli abitatori della città vicina; la lingua scritta appena si può dir che simigli la lingua parlata dalle persone più colte; gli autori dei migliori secoli non sono conosciuti che da' letterati, i quali formano la parte più piccola della popolazione ; le idee sopra l' eleganza, la purezza, la proprietà delle voci e de' modi ondeggiano tuttavia fra l' universalità degl' Italiani , non ostante che i più giudiziosi si sforzino con ogni opera di risuscitar l' amore di quella lingua che sì maravigliosamente risplende ne' Classici del trecento e del cinquecento , i quali ne formarono i limiti ; in ultimo l' Italia nè parla , nè scrive un solo idioma che tutti comprendano , che tutti gustino , che tutti egualmente approvino. In così misera condizione , gli autori comici, per essere almeno intesi, sono costretti di adoperare una lingua , spogliata di tutti quegli eletti idiotismi che rendono il parlare così vibrato e così pittoresco , di quasi tutti que' modi proverbiali onde risulta la speditezza e la vivacità del linguaggio familiare, di tutte quelle voci che non corrono universalmente, in somma di tutte quelle parti tanto necessarie a far risaltare la leggiadria , i sali e la forza del dialogo. Non è dunque la mancanza del verso, che pregiudica oggigiorno all' eleganza ed alla perfezione della nostra commedia , in quanto allo stile ; ma sì bene la necessità in che sono gli scrittori d'usare una prosa arida, circoscritta, ignuda. Di qui quella freddezza che domina sulle nostre scene , ad onta che vi si presentino intrecci ingegnosamente orditi, e caratteri sagacemente dipinti ; di qui nasce che alla forza de' concetti non risponde quasi mai la forza della parola ; di qui nasce che ancora le più belle commedie francesi non appajono che mediocri nelle traduzioni italiane.

(a) Ginguené, opera citata, T. VI, p. 184.

(2) Quando il sig. Schlegel parla dei suc-

no di grande favore sui teatri d' Italia, e vi si rappresentano tutte le cattive opere tedesche di tal genere, quasi sempre mal tradotte o male imitate. Lo spettacolo prediletto dalla nazione italiana, l' Opera in musica coi balli, ha talmente abituato il pubblico a porgere soltanto orecchio ad un' arietta favorita, ed a rimirar soltanto una giravolta, che ei pare incapace d' interessarsi al complesso d' una rappresentazione drammatica. Esso trova che non v' è nulla di più naturale, che di rappresentare, l' uno dopo l' altro, due atti di opere differenti, o vero di far precedere il secondo atto al primo (1).

Sopra queste riflessioni generali, n'e permesso d' asserire, senza incorrere taccia di esagerazione, che la poesia drammatica o l' arte comica sono manifestamente in uno stato di decadenza in Italia (*), e che non si potrà giugnere a rialzarvi un teatro nazionale, fuorchè non succeda un grande cambiamento nelle idee dominanti.

cessori di Goldoni, tutt' insieme confusi, in così dura maniera, io non gli vo' bene, e certo appresso di tutti egli s' acquisterebbe più fede, se più moderato egli fosse nel suo sentenziare. Il sig. De Sismondi è ben più cortese cogli ultimi nostri poeti comici; egli parla dell' Albergati come d' uno scrittore che diè prova d' ingegno pieghevole, variato, facile, e che seppe unire la finezza alla bontà; riconosce in Camillo Federici la grande sua perizia d'annodar gl'intrecci in modo originale, ed in Carlo Federici, figlio di Camillo, molta erudizione, nobiltà e verità; trova che Gherardo de' Rossi è fedele alla vera commedia, pieno di spirito e d' ingegno; e pone grandi speranze nel conte Giraud, già rinomato per diverse produzioni di costante effetto teatrale. Nè temo io d' essere tacciato d'adulazione a richiamar le pubbliche lodi sull'autore dell' *Olivo e Pasquale*, e delle *Convenienze teatrali*, Anton Simone Sografi; sopra il sig. Gio. Greppi, autore della *Teresa e Claudio*, della *Teresa vedova*, della *Teresa e Wilk*, e d' alcuni altri bei drammi ancora inediti; e sopra il sig. avvocato Nota, il quale mostrò soprattutto nel *Progettista* e nel *Filosofo celibe* che il sentiero della buona commedia non è a lui sconosciuto. Il disprezzo però del sig. Schlegel non dee per verun modo inquietare i successori di Goldoni; sappiano essi che nè pure le commedie di Molière sono da lui tenute in pregio! Quando un Critico giugne ad appuntare sì grande maestro, non è più disonore essere da quello biasimati.

(1) La maniera con cui s'esprime il sig. Schlegel, potrebbe indurre in errore gli stranieri. Appresso di noi, non avvien mai che si rappresentino due atti d' opere differenti, se non dopo che si è data per più sere un' Opera, e che il Pubblico manifesta d' essere annojato da uno degli atti che la compongono. Quando si è replicatamente ascoltata un'Opera, l'attenzione non si volge più all'intreccio, ma soltanto ai migliori pezzi di musica; ed allora lo sconcio che risulta dalla rappresentazione di due atti d' Opere differenti, è compensato dal diletto d' una maggior quantità di musica gradita. Alcuna volta accade ancora che si faccia precedere l' atto secondo al primo; ma questa trasposizione veramente ridicola non ha luogo se non per compiacere a qualche personaggio d' alto affare, il quale mostri desiderio di udire il second'atto, e non voglia darsi l' incomodo d' andare a letto un'ora più tardi.

(*) Calsabigi è d' avviso che questa decadenza dipenda dal non aver l' Italia nè una città capitale, nè compagnie permanenti di Comici. Tale opinione può fino ad un certo punto esser giusta; di fatto il mantenimento del teatro incontra forti ostacoli così in Italia, come in Germania, poichè le loro grandi città sono il centro d' un piccolo Stato isolato, e non quello di tutto il paese. Nondimeno un ostacolo ancor maggiore al perfezionamento dell' arte drammatica appresso gl'Italiani, ma che non poteva essere calcolato da Calsabigi, è l'ammissione della teoria ch'egli medesimo aveva adottata (2).

(2) Se il sig. Schlegel dice che la poesia drammatica è presentemente appresso di noi in uno stato di decadenza, non ispaventiamoci: al parer suo, sono in decadenza oggidì tutti i teatri del mondo; e quindi, se ciò è vero, si può conchiudere che non la mancanza d' ingegno, ma sì bene un complesso di circostanze sfavorevoli a quest'arte abbia ridotto a cotal termine l' intera famiglia poetica; giacchè non è da supporre che la natura più non produca in veruna parte nè pure un solo ingegno drammatico che almeno pareggi uno di que' tanti che furono conceduti ne'secoli andati a' nostri maggiori. Ma quello veramente che fa pronunziare al sig. Schlegel sì dura sentenza, si è ch' egli ha il rammarico di non veder seguita quella maniera di poesia, giudicata per esso la sola perfetta e dicevole all' età nostra, voglio dire la maniera di Shakespear. Shakespear, lo ridico, è poeta grande, sublime, straordinario; chiunque lo ha letto e ben meditato, se egli ha fior di senno, debb'essere capace di tal verità; ma non rimane per questo che bizzarra non sia la forma de'suoi drammi, e che non vi si trovino enormi difetti da non si poter tollerare da un popolo erede del gusto di quegl' immor-

Lezione Decima.

Della prima origine del teatro francese.—Influenza d'Aristotile e della imitazione degli Antichi.—Esame delle tre unità.—Che cosa sia l'unità d'azione.—Unità di tempo; i Greci l'hanno essi osservata?—L'unità di luogo va congiunta coll'unità di tempo.—Inconveniente delle regole troppo circoscritte, rispetto a queste due ultime unità.

Occupandoci del teatro francese, a cui siamo giunti presentemente, non sarà necessario d' intrattenerci a lungo sull' oscura origine della tragedia, e si può lasciare agli scrittori nazionali la cura di seguirne la traccia. Essi non trattano con indulgenza questi primordj dell' arte, ma per avventura non hanno altro fine, che di far risaltare vie più

tali maestri che insegnarono all' universo le vere norme di tutte le belle arti. Nè perchè sia piaciuta un giorno questa bizzarra forma de' drammi di Shakespear, e forse piaccia ancora sul teatro inglese e tedesco, ne viene di conseguenza ch' essa piacer pur debba sulle scene italiane, e che anzi sia l'unica sopra cui s'abbiano a lavorare oggidì tutte le composizioni teatrali da chi voglia levarsi in alta rinomanza. Ciascuna nazione ha il suo genio particolare; e non è meraviglia che quello d'un popolo, il quale ripone il massimo de' piaceri nel consumare una metà del giorno ed una metà della notte nelle gozzoviglie, non s'accordi col genio d'un altro popolo che più volentieri spende questo tempo nell'opere dello studio e dell'industria. L'influenza dell'origine de' popoli, delle loro leggi, de' loro costumi, del loro stato, sul gusto nel fatto delle belle arti, e specialmente della letteratura, potrebbe qui dare lunga materia di discorso; ma voglio che mi basti il dire che l'irruzione de' Barbari in Italia non vi spense così tutta la dottrina romana e greca, che la moderna generazione non ne sia stata per veruna guisa partecipe; anzi è noto che l' amore de' Classici antichi, al primo dileguarsi delle tenebre, si tornò miracolosamente a propagare negl'Italiani, che alla loro scuola non cessarono essi di educarsi con ogni diligenza, e che per conseguente il loro spirito si è dovuto trasfondere nella nostra nuova letteratura e farsi suo proprio. La lingua de' nostri maggiori, che ancor si parlava e scriveva quand'era già nata e cresciuta la volgare, fa testimonio della continuità di discendenza nella stessa famiglia. Laonde tanto avrebbe il torto chi dicesse che la nostra maniera di concepire e sentire nelle cose delle belle lettere non è nazionale, quanto chi volesse sostenere che legittima non è l'eredità che il figlio riceve dal padre. Ora perchè dovremmo noi abbandonare ciò ch'è nostro, ciò che impose finora l'ammirazione a tutto il mondo, per andare in traccia di cose che pur saranno squisite nel loro suolo natio, ma che male allignerebbero per avventura nel nostro clima, e di cui soprattutto non abbisogniamo? Se il genio dei Greci scoperse le vie che conducono a commuovere e a dilettar l' uomo, se i nostri antenati, i Latini, quegl'ingegni così svegliati e così superbi stimarono di doverle seguir fedelmente, e per esse ascesero a tanta altezza di splendore, se la loro mercè queste vie sono da noi pure conosciute, se l' esperienza de' secoli le ha trovate infallibili, perchè dovremmo noi dipartircene, e metterci per un altro sentiero che forse guiderà alla stessa meta, ma ch'è però tanto mal sicuro, che nè i Francesi lo calcano, gli stessi Inglesi lo vanno a poco a poco abbandonando, e dopo Schiller non è più felicemente battuto da verun Tedesco? Gli spagnuoli, gl'Inglesi, i Francesi, altri popoli ancora ne potranno bensì giovare nell'ampliazione delle idee e delle dottrine fisiche e morali; è questo un reciproco commercio fra tutta la repubblica scienziata; ma i veri elementi della poesia, le più belle forme ond'ella sia succettiva, i suoi più vaghi ornamenti, tutto questo noi l'abbiamo, senza che oggi ne occorra d' accattarlo altronde; gli Antichi, i più fedeli imitatori della natura, come quelli che ad essa erano, per dir così, più vicini, ed il cui gusto era puro, perchè non ancora corrotto da nessun cattivo esempio che si fosse acquistato autorità, gli Antichi, ripeto, ne hanno tramandato un sì prezioso tesoro, e insieme ne hanno insegnato il segreto d'ampliarlo ancora, avvezzandoci a vedere, a sentire com'essi, ed altresì

la gloria de' secoli di Richelieu e di Luigi XIV. Vero è però che la lingua francese, soltanto nella prima di queste epoche, uscì da un caos di barbarie e di cattivo gusto, per assumere forme più dolci e più regolari, laddove l' armonica dizione della poesia italiana e spagnuola si era già sviluppata, e cominciava anzi a degenerare. Il punto donde mossero i Francesi spiega forse perchè la tema di ritornare addietro è l' anima della loro Critica, e perchè tanto pregio essi attribuiscono ai meriti negativi, cioè a dire alla mancanza de' difetti.

Noi non abbiamo nulla da opporre a La

com'essi a ridurre alla forma poetica la nuda materia offertaci dai costumi dominanti. Una altra cosa ancora ne insegnarono gli Antichi; e per Antichi possono ben essere appo noi tenuti il Dante, il Petrarca, il Tasso, Michelangelo, Raffaello ec.; essi ne insegnarono che in tutte l'arti d'imitazione v'è un punto, oltre il quale non è più permesso di spiegare il volo; quivi risiede la possibile perfezione conceduta all'opere umane; di là di esso può forse trovarsi alcuna cosa d'aggiungere alla bellezza delle particolarità, ma non a quella del tutto a cui dee mirare primieramente l'artista: tutti coloro che s' arrischiarono di fare un passo più innanzi, diedero per necessità nel gigantesco e nello stravagante: la poesia, la pittura, l'architettura, fecero a vicenda, in diversi luoghi e in diversi tempi, un sì funesto esperimento; e per rimetterle in onore, bisognò tutte le volte ritirarle inverso quella meta, donde sconsigliatamente s'erano diviate. Per libidine di novità, non mettiamoci dunque ad imitare nè gl'Inglesi, nè gli Spagnuoli, nè altri moderni; ci basti il rispettarli; non distruggiamo noi stessi quel poco che n'è rimasto di patrio; seguitiamo d' imitare i Greci ed i Latini nostr'avi, ma in quella guisa che, non perdendo mai d' occhio la *bella* natura, Virgilio imitava Omero, Dante il Cantor d'Enea, il Tasso que'primi in quella guisa che tutti questi genj immortali sono stati, a'dì nostri, imitati dall'Alfieri, dal Parini, dal Monti. Lo spirito romantico, giacchè vuole la moda che usiamo ancora noi questa espressione, lo spirito romantico, preso nel suo vero senso, non è punto inconciliabile colla semplicità, coll'ordine, colla regolarità, colla convenienza delle parti, e colla corrispondenza del tutto, in cui risiede il genere classico: chè anzi se lo spirito romantico consiste nel produrre la commozione per mezzo de'sentimenti del cuore, è fuor di dubbio che, ben lungi dall' essere necessario il disordine e la stravaganza ad ottener questo effetto, l' armonia delle parti col tutto concorrerà tanto più possentemente a così nobile fine (non ignorato però nè da Sofocle, nè da Euripide, nè da Virgilio, nè da Racine, nè da Metastasio . . . . , sebbene non romantici) ; quanto che un sentimento non troverà tosto la sua contraoperazione in altri, come avviene nell'opere di Shakespear. Il *Goffredo*, come dicemmo altrove, è la prova più evidente o più felice dell'unione dei due generi così intima, che ne risulta un terzo genere il più perfetto che aver si possa. Tali sono i principj, che, tanto com'io posso conoscere, tener dobbiamo in ogni nostra poesia, e che, seguitati finora da' nostri più grandi scrittori, procacciarono all'Italia una gloria che le fu sempre invidiata, oscurata non mai. Se dunque il teatro italiano, è presentemente in decadenza, dobbiamo ricercare la cagione non già nelle teorie per noi adottate, come dice il sig. Schlegel, ma in circostanze accessorie. Or tali circostanze, oltre le rammentate dal Calsabigi, sono quelle, s'io non erro che dipendono dalle vicende politiche che da tanti anni tengono sconvolta e incerta l' Italia. La vera tragedia, inspirata dal genio della libertà, dee tacere in un paese dove la prudenza impone di reprimere l'energia di tutti que'sublimi sentimenti, l'abuso de'quali produsse di fresco tante sciagure; e per queste ragioni, le stesse tragedie dell' Alfieri le dobbiamo avere in conto d'un fenomeno letterario; nè tal fenomeno sarebbe apparso, se l'Alfieri non s'avesse potuto colle sue ricchezze fare indipendente. Quanto poi alla commedia, essa è costretta di circoscrivere e indebolire tutte le sue dipinture, per non correr pericolo di porgere il ritratto di persone, le quali, riconoscendovi sè stesse, o ne impedirebbono la rappresentazione, o, non avendo cotanta autorità, ne perseguiterebbero, non ch' altro, con ogni mezzo gli autori. Laonde, siccome il teatro comico d' una nazione può stimarsi per una parte della sua storia morale, così le commedie de'nostri giorni faranno chiaro ai posteri, più che il decadimento dell'arte, lo stato di timore e di sospetto in che trovavasi l'Italia al principio del secolo XIX. Io credo che nessuno potrebbe dichiarar meglio i motivi del languore del nostro teatro, che i pubblici Censori. Ora però le cose sono mutate, e sorgono nuove speranze; ma solo il tempo le può recare ad effetto. La necessità di non dar presa veruna a' sospetti, fu pur quella che ne fece ricorrere ai drammi lagrimosi tedeschi e francesi; ed in mancanza della vera commedia, il Pubblico si dovette far piacere simili spettacoli, con gran detrimento dell' arte, e della morale istessa, come sarebbe facile a provare.

Harpe, allorchè, parlando di questa prima origine della tragedia, egli dice: « Che infino a Corneille, il linguaggio scenico era « quasi sempre stato o volgare sino alla trivialità, o gonfio di figure retoriche. » Ultimamente si fece stampare, in occasione della tragedia di Le Gouvé intitolata *La morte d' Enrico IV*, un' opera composta sul medesimo argomento da un autore contemporaneo dell' avvenimento; non solo essa è scritta in uno stile il più ridicolo che mai, ma le disposizione e la condotta del tutto, il prologo di Satanasso, il Coro de' Paggi, gli eterni monologhi e la mancanza di movimento drammatico, annunzieno da per tutto l' infanzie dell' arte; Infanzia che non ha nulla di grazioso e d' ingenuo, ma che sembra curveta sotto la verga della pedanterie.

Noi rimandiamo a Fontenelle, a La Harpe, a Snard nelle sue Miscellanee letterarie, ed agli altri scrittori francesi, quelli che bramassero conoscere i vani tentativi della musa tragice durante l' ultima metà del secolo XVI ed al principio del secolo seguente; e solo ci limiteremo a caratterizzare i tre famosi poeti, Corneille, Racine e Voltaire, i quali hanno stabilita irrevocabilmente, per quanto pare, la forma della tragedie in Francia.

Ma quello che ne sembra più importante, si è l'esame del sisteme che i detti poeti seguirono nella pratica; sistema che tutti i Critici francesi tengono per solo che approvar si possa dal gusto, e ch' essi rispettano a segno che vorrebbero fulminare d' anatema tutte le produzioni che se ne discostano. Qui trattasi puramente di decidere se questo sisteme è fondato sovra principj solidi, perocchè si dee convenire che fu seguito con maravigliosa abilità, e che, rispetto all' esecuzione, le migliori tregedie francesi non lasciano forse possibilità veruna d' essere superate. Noi dobbiamo pertanto esaminare fino a qual punto la tragedia francese s' accosti alla tragedia greca, nel suo spirito e nelle essenza sua più intima, e s' ella n' è pure il perfezionamento: tale è il vero nodo della quistione.

Gl' infelici tentativi de' vecchi Tragici francesi possono però dar luogo ad una riflessione importante. Vedesi ch' eglino si sforzavano già d' imitare gli Antichi, e che credevano che il mezzo più sicuro d' ottenere il loro fine, fosse d' adottare quella esterna regolarità di cui aveveno attinta l' idea dalle opere d' Aristotile, o fors' anche dalle tragedie di Seneca, ma non da una profonda cognizione de' grandi modelli greci. Le prime tragedie che sieno state reppresentate in Francia, la *Cleopatra* e la *Didone* di Jodelle, hanno de' prologhi e de' Cori. Le produzioni di Garnier sono tutte ricavate dai Tragici greci o da Seneca, e vi si può riconoscere fino alla maniera di quest' ultimo poeta. Finalmente non v' ha cosa che gli scrittori francesi di que' tempi non abbiano esattamente copiata, non traendone pure la *Sofonisba* del Trissino, per cagione della sua epparenza classica. Tuttavia, per poco che si conosca la natura del genio, si sa ch' egli non può essere inspirato che dalla immediata contemplazione delle grandi verità, e non da conseguenze dedotte da principj generali; e pare che diffidar si debba di quella industriosa attività che cerca in una teorica astratta il segreto delle grandi bellezze dell' arte.

Del resto non si può dare accusa a Corneille d' avere, de freddo erudito, disegnate l' opere sue sui modelli antichi. L' esempio di Seneca, è vero, lo fece traviare due volte: ma egli conosceva, amava il teatro spagnuolo; e le idee che vi regnano, influirono sicuramente sopra il suo spirito. La prima, e l' una delle sue più belle tragedie, quella che per generale consenso incominciò l'epoca classica della tragedia in Francie, voglio dire il *Cid*, è, come si sa, una composizione d' origine spagnuola, dove l' unità di tempo è a mala pena osservata, dove l' unità di luogo non è osservata del tutto, e dove i sentimenti cavallereschi d' amore o d' onore sono l' anima della poesia. Nondimeno al tempo ch' essa apparve, erano già talmente persuasi i Francesi che una tragedia non è pregevole se non in quanto si conforme alle regole d' Aristotile, e questa opinione domineva in un modo così universale, che non era possibile di contraddirvi. Lo stesso Corneille, verso la fine della sue carriera drammatica, fu preso da scrupoli di coscienza, e si diede la briga di far vedere, in un trattato particolare, che, sebbene ei non avesse atteso ad Aristotile nel comporre parecchie delle sue tragedie, si era tuttavie sottomesso, non se n' accorgendo, alle regole prescritte dal legislatore del teatro. Tale asserzione non è facile a sostenere, e le interpretazioni che Corneille studia di fare alla legge, sono certamente stiracchiate; ma, quand' egli avesse conseguito veramente il suo scopo, bisognerebbe inferirne che le regole d' Aristotile

sono vaghissime e insufficientissime, come quelle che si possono egualmente applicare ad opere così disparate, nello spirito e nella forma, come sono le tragedie de' Greci e quelle di Corneille.

Non si può dire il medesimo di Racine. Fra tutti i Tragici francesi, egli è quello senz' altro che meglio conobbe gli Antichi; e non pure ei gli studiò da letterato, ma ne sentì le bellezze da Poeta. Nondimeno egli trovò tutte le costumanze drammatiche già stabilite in modo così fermo, che non prese ardire di cambiarle coll'accostarsi ai grandi greci, e si contentò di trasportare sulla scena francese alcune delle loro bellezze peculiari. Del rimanente, o ch' egli rendesse in questo un omaggio al gusto del suo secolo, o che secondasse la propria inclinazione, egli restò non pertanto fedele ad un sistema di galanteria totalmente alieno dalla tragedia antica, e fondò nell' amore la maggior parte degl' intrecci de' suoi lavori.

Tale era ancora la costituzione del teatro tragico, quando si fece innanzi Voltaire. Egli conosceva imperfettissimamente i poeti greci; e se talvolta ne parla con entusiasmo, ei lo fa solamente per quindi deprimerli allorchè li paragona a' grandi maestri del teatro francese, nel cui novero gli piace di comprendere sè medesimo. Intimamente persuaso d'essere chiamato a ricondurre sulla scena quella severità e quella semplicità antica ch' egli teneva per essenziale alla tragedia, biasimava i suoi predecessori perchè se n'erano alcuna volta dipartiti; e siccome egli ascriva che i vincoli imposti dalla Corte avevano esteso infin sulla scena il regno dell' *etichetta*, egli voleva ad un tempo espurgare ed ingrandire il sistema tragico. È desso il primo che parlò in Francia, con qualche ammirazione, de' tratti originali del genio di Shakespear, ed anzi molto egli tolse da questo poeta fino allora sconosciuto a' suoi compatriotti. Voltaire predicò la dottrina de' grandi effetti della scena; egli insistette nella necessità di rendere l' espressione degli affetti più profonda e più patetica, e di dare maggior pompa all' apparato teatrale. Non pago di questi partiti tratti dall'arte sua, egli cercò pur sovente d'animare le sue composizioni d' un interesse filosofico o politico alieno dal soggetto. Non si può negare che la scena francese non abbia verso di lui grandi obbligazioni; tuttavia l' opinione generale lo tiene per assai inferiore a' suoi precursori, e soprattutto a Racine. Può darsi che Voltaire non pareggi quest'ultimo poeta nella perfezione del verso e nella purezza della elocuzione poetica, ma il talento dello stile, che determina quasi solo in Francia il successo d' un'opera, non debbe avere che un posto secondario in quella unione di talenti diversi ch' esige l'arte drammatica. Comunque si sia, colui che fu l' idolo del secolo andato, è esposto agli insulti del secolo presente, ed oggidì si tratta Voltaire con un astio affatto particolare. Le novità ch' egli introdusse sulla scena, sono tenute dai custodi dell' arca sacra del buon gusto in luogo di eresie letterarie (giacchè questa parola d' eresia è diventata un' espressione dell'uso per indicare tutto quello che s' allontana dai precetti convenuti, tanto è vero che l' autorità è il principio più rispettato da' Critici francesi); e volendo imporre alla posterità il dovere d' un'ammirazione passiva pel secolo di Luigi XIV, interdicono a' loro compatriotti il sacrilego pensiere di cercar la gloria nella originalità.

Allorchè noi moviamo de' dubbi sulla utilità delle regole adottate in Francia, sull'analogia fra lo spirito della tragedia francese e quello della tragedia greca, e sulla necessità d' osservare sulla scena certe convenienze arbitrarie; allorchè, io dico, moviamo questi dubbi, troviamo un alleato in Voltaire. Ma siccome per molti rispetti egli adottò tacitamente nella teorica le massime de' suoi predecessori, e le seguì nella pratica; siccome tanto le opinioni sue, quanto le loro, si fondano per avventura sullo spirito della nazione, anzichè sulla natura dell' uomo e sulla essenza della poesia tragica, non possiamo fare di non riporlo, per questo verso, fra' nostri avversarj, e di sottometterlo al medesimo esame. Non trattasi qui del merito delle produzioni isolate, ma si de' principj generali dell' arte, quali si manifestano nella forma delle opere drammatiche.

La regolarità che si esige nella tragedia, ne riconduce all' esame della quistione delle tre unità, che si tengono per leggi prescritte da Aristotile. La prima cosa, esamineremo ciò che il greco filosofo ne insegna in tal proposito; vedremo dappoi fino a qual segno le regole delle unità furono conosciute ed osservate dai Tragici greci; quindi giudicheremo se i poeti francesi, col sottoporvisi, abbiano vinto senza violenza e senza inverisimiglianza la difficoltà ch' esse presentano; finalmente apprezzeremo il valor reale della regolarità nella forma, e vedremo se questo

merito è così grande e di tal peso, che sagrificar gli si debbano bellezze d'un ordine superiore.

Evvi un'altra parte del sistema della tragedia francese, per la quale non si può ricorrere all'autorità degli Antichi; voglio dire la quantità di creanze e d'usi di convenzione a cui si volle assoggettare i poeti. I Francesi hanno idee ancora più vaghe su questo punto, che sulla regole drammatiche, perciocchè le nazioni non conoscono e non giudicano sè stesse meglio che gl'individui. Di qui proviene quel segreto legame che annoda la loro poesia al complesso della loro letteratura ed alla loro lingua medesima. La società, ed una società diretta verso l'imitaziona d'una grande capitale, che dal canto suo copiava una splendida Corte, è quella cha ha determinato il genere a l'andamento delle belle arti. Si può quindi spiegare lo cagione per cui, dopo Luigi XIV, la letteratura francese ha fatto in tutta Europa una fortuna sì prodigiosa fra la prime classi della società, dove che i popoli, fedeli a' loro costumi nazionali, non l'hanno mai naturalmente amata. Ma in mezzo del gran mondo, questo sistema, in correlazione con esso, si trova da per tutto nella sua patria.

Le tre celebri unità che hanno prodotto una intera iliade di combattimenti letterarj, sono le unità d'azione, di tempo e di luogo.

L'importanza della unita d'azione è riconosciuta unanimamente; non si disputa che sopra il senso di queste parole, ed è forza convenire che non e facile intendersi in tale materia.

Le unità di tempo e di luogo furono spesso tenuta per semplici accessorj: altra volta si volle ottribuir loro un gran pregio, a si giunse fino a pronunziare il grido dell'intolleranza: *fuori di là non v' è salute*. In Francia, lo zelo per sostenere queste famose regole non esiste solamente appresso gli eruditi; è cosa dell'intera nazione. Ogni uomo beno educato che succhiò col latte il suo Boileau, si reputa nato per difendere le unità drammatiche; non altrimenti, da Enrico VIII in poi, i Re d'Inghilterra portano il titolo di difensori della fede.

Una cosa curiosa da notare si è che Aristotile, il quale diede il suo nome, una volta per tutte, a queste tre unità, non parla che della prima, l'unità di azione, con qualche schiarimento; laddove non fece che una allusione vaghissima all'unità di tempo, o non disse tampoco una parola circa l'unità di luogo.

Poichè dunque io non contraddico in modo veruno la necessità d'osservare l'unità d'azione bene intesa; e poichè non faccio altro che giustificare una maggior latitudine ralativamente al luogo ed al tempo, in parecchi generi di composizioni teatrali ove una tal latitudine è indispensabile, non dovrei aver nulla di che contandere con Aristotile. Tuttavolta, a fine di mettere i miei lettori in un giusto punto di vista, toccherò brevemente la Poetica dello Stagirita, cioè a dire quel piccolo numero di carte che fu l'oggetto di tanti e sì voluminosi commenti.

E certo cha questo scritto non è un frammento, giacchè parecchi punti importanti non vi sono pure motivati. Alcuni dotti credettero che tal frammento non fossa tampoco tratto dal vero originale, ma che fosse un epilogo fatto da qualche discepolo della scuola per sua propria istruzione. Tutti i Critici ellenisti s'accordano nel dire che il testo ne fu grandemente adulterato, e s'ingegnarono di riordinarlo per via di diverse supposizioni. L'oscurità che vi regna, e riconosciuta da' commentatori: parecchi se no lagnano apertamente, ed altri lo provano col fatto, poichè rigettavano gli schiarimenti proposti da' loro predecessori, senza poter fare, in genere, adottar quelli che vi sostituiscono.

Il medesimo non si può dire della rettorica d'Aristotile; essa e un' opera indubitamente autentica, compiuta e facile ad intendere. In qual modo considera questo filosofo l'eloquenza ? . . . Come un'arte che dee produrre la persuasione per via d'un metodo analogo a quello che impiega la dialettica a conseguire la convinzione; cioè per via d'una serie di conseguenze. Ma non è questo un trattar l'eloquenza in quella guisa cha si tratterebbe l'architettura, se si dicesse ch'essa è l'arte di costruire edifizj solidi e comodi? Certamente, è quasto che si ricerca; ma non è questo che la pone nella classe dell'arti belle. Si richiede che a sì fatta condizione indispensabile essa aggiunga quel bel-l'ordine e quelle armoniche proporzioni che annunziano la destinazione di un edificio mediante il genere d'impressione ch'esse producono. Se dunque vediamo che Aristotila non considerò l'eloquenza che sotto l'aspetto del suo fine esteriore, e che non ne colse se non il lato del raziocinio, senza attendere alla parte degli affetti e della immaginazio-

ne, perchè ci dovrem noi maravigliare ch'egli si sia ancor meno internato nel mistero della poesia, di quest'arte sciolta, di sua natura, da qualunque altro obbligo, salvo da quello di colpire l'idea del bello e di farlo risaltare per mezzo della parola? Io ho sostenuto esser questo l'unico fine della poesia, e ne rimango tuttora persuaso. Lessing, è vero, pensò diversamente; ma il suo spirito analitico doveva condurlo sul medesimo sentiero d'Aristotile. La critica di Lessing è vittoriosa quand'essa dimostra le contraddizioni nel raziocinio che offrono le opere combinate dalla sola ragione; ma è, senza dubbio, sufficiente, quando si tratta d'innalzare il pensiero a livello del genio e delle sue più sublimi creazioni.

Gli antichi possedevano alcune opere tecniche intorno alle arti, destinate a spiegarne i metodi particolari; ma la teoria generale dell'arti belle non fu mai coltivata, come scienza nell'Antichità. Se fosse mestieri di scioglıere infra gli antichi filosofi una guida in questo studio, nominerei Platone senza una minima esitazione. Egli non cercò di cogliere l'idea del bello per mezzo dello scarpello dell'analisi, dal quale essa fuggirà mai sempre, ma la concepì con quel puro e tranquillo entusiasmo che nasce dalla contemplazione, e sparse in tutte le opere sue i germi vivificatori de' pensieri più estesi e più atti ad inspirare gli artisti.

Ascoltiamo che cosa dice Aristotile sull'unità d'azione. « È stato presupposto da noi « che la tragedia imiti un'azione intera e « perfetta, e che abbia qualche grandezza. « Io dico questo, perchè e' si dà un intero « e un tutto che non ha grandezza alcuna. « *Tutto* è quello che ha principio, mezzo e « fine. *Principio* si dice esser quello che « per necessità non è dopo un'altra cosa, ma « a cui ben ne conseguita dopo un'altra che « sia o che si faccia. Il *fine*, all'incontro, è « quello che per natura è atto ad essere « dopo un'altra cosa, o necessariamente, o « il più delle volte, ed a cui nessun'altra co- « sa conseguita dopo. *Mezzo* è quello che « sta dopo un'altra cosa, ed a cui dopo ne « conseguita un' altra. Dico adunque, con « tai cose presupposte, che le favole ben « tessute non debbono cominciare onde uno « si voglia, nè all'incontro finire ovunque « uno voglia; ma debbono usare in ciò i so- « praddetti termini. »

Rigorosamente parlando, è contradittorio che un tutto, il quale debb' essere composto di parti, sia senza grandezza. Ma Aristotile si spiega tosto con dire ch' egli intende per la grandezza necessaria al bello, quella che permette di vedere distintamente le parti d'un oggetto, e che nondimeno isfugge la considerazione che si fa del tutto insieme.

Cosifatte idee del bello sono cavate dall'osservazione, e unicamente relative alla costituzione de'nostri organi fisici, od alla capacità morale. Non ostante a ciò, l'applicazione che Aristotile ne fa alla poesia drammatica, è notabilissima. « Onde si conchiu- « de che così come avviene nei corpi e ne- « gli animali, ch'e' debbano cioè avere gran- « dezza che sia atta a ben potersi vedere, « parimente che le favole debbano aver lun- « ghezza atta a ben potersene ricordare; il « cui termine, per quanto se n'aspetta allo « spettacolo ed al senso, non è uffizio del- « l'arte prescrivere. Ma il termine della lun- « ghezza che di sua natura ha la favola, « sempre il maggiore è più bello che si pro- « duce in lunghezza, infino a tanto che in « tal lunghezza e' sia manifesto. « Queste espressioni sono certamente favorevolissime a Shakespear ed agli autori che composero opere teatrali romantiche; perciocchè non si può loro dar rimprovero d'aver raccolto in un solo quadro una quantità d'oggetti e di avvenimenti maggiore che non fecero i poeti greci, purchè abbiano saputo conservare alle loro composizioni l'unità e la chiarezza necessaria; ciò che, come vedremo, essi fecero realmente.

Aristotile, in un altro luogo della sua poetica, vuole che l'epopeja contenga una azione che sia una ed intiera, come quella della tragedia: egli ripete la definizione da lui data dell' unità, ma soggiugne che il poeta non deve somigliare all'istoriografo, il quale racconta le cose seguite, senza curarsi che le une dipendano dall'altre. Egli sviluppa l'idea già per essa indicata parlando delle parti d'un tutto, e fa sentire la necessità d'una concatenazione tra gli effetti e le cause; nondimeno egli confessa che il poeta epico possiede, per arricchire la sua favola d'una grande varietà d'accidenti subalterni, molti mezzi che mancano al poeta tragico, poichè la forma della narrazione permette di raccontare parecchi fatti che intervengono nel medesimo istante, laddove, usando la forma drammatica, non si possono imitare a un tratto più cose differenti, e bisogna limitarsi a mostrare quello che si

opera sulla scena e per via degli attori cha vi si mirano.

Ma se un'altra disposizione della scena ed una maggior cognizione degli effetti della prospettiva teatrale permettessero di sviluppare, senza confusione, in un cerchio realmente angusto, una favola simile in grandezza fittizia a quella dell'epopeja, cha cosa mai si potrebbe opporgli? Che cosa possono rispondere coloro i quali non escludono un certo genere di finzione, se non perchè ne suppongono impossibile l'eseguimento, quando si dimostra loro che tale impossibilità non esiste?

Ecco a un dipresso tutto quello che contiene la poetica d' Aristotele sulla unità di azione. Un breve esame ne farà manifesto quanto poco atte sieno simili regole, fondate sopra un' analisi astratta, ad innalzarci all' altezza degli affetti e delle idee che costituiscono la vera poesia.

Si esige l' unità d'azione. Che cosa è una azione? La più parte de'Critici sogliono adoperare questa voce come se fosse chiarissima per sè. Propriamente parlando, l'azione, nel senso più esteso e insieme più elevato, e l'uso delle forze fisiche dell'uomo per l'esecuzione della sua volontà. L' unità d'azione consiste nella direzione degli sforzi verso un unico fine; a l'azione completa è composta di tutto ciò che concorre a conseguire questo fine medesimo, nel tempo compreso fra la prima risoluzione ed il suo compimento.

I soggetti di parecchie tragedie antiche, come il parricidio d'Oreste, e il disegno formato da Edipo di scoprir l'autore dell'uccisione di Lajo e di punirnalo, corrispondono all'idea che abbiamo or ora data dell'azione; questa idea però non si applica a tutte, e molto meno ancora può convenire alle tragedie moderne specialmente se vi si cerca l'azione ne' principali personaggi. Gli avvenimenti della loro propria vita, o quelli che succedono per loro mezzo, non hanno sovente maggior relazione con una deliberazione volontaria, di quello che il naufragio d'un vascello ne abbia colla volontà de'passeggieri. Ma, considerando lo spirito della antica tragedia, bisogna comprendere nel l'azione il fermo disegno di sopportarne le conseguenze con immutabile coraggio, o l'esecuzione di questo disegno sarà il compimento necessario dell'azione. Così, quando Antigone si risolve di rendera ella medesima gli ultimi uffici a suo fratello, la sua risoluzione, il cui adempimento non patisce nè indugio nè difficoltà, non merita d'essere l'oggetto d'una tragedia, se non perchè questa pietosa eroina soffre la morte senza dolersene o senza dar segno di debolezza per averla mandata ad effetto.

Un esempio d'un altro genere, cavato dal *Giulio Cesare* di Shakespear, ne proverà che questo poeta fondò la sua tragedia sovra principj simiglianti. Bruto è l'eroe della tragedia; ciò che ne porge l'idea compiuta del suo gran disegno, non è ch' egli abbia trucidato Cesare (azione in sè stessa molto equivoca, e che poteva ben avere per motivo l'ambiziona o la gelosia), ma si è ch'egli si sia mostrato disinteressato difensore della libertà di Roma, sagrificando poscia con animo indifferente la propria vita.

Di più, se non v' ha ostacolo, non v' ha nodo drammatico; poichè questo nodo risulta ordinariamente dagli opposti disegni dei personaggi. Se dunque limitiamo l'idea del l'azione al progetto ed al fatto, si troveranno quasi sempre due azioni od anche più in una tragedia. Qual ne sarà dunque l' azione principale? Ciascuno crede la sua la più importante, imperciocchè ciascuno è proprio contro a sè stesso. Allorchè Craonte vuol conservare le sua regia autorità col punir di morte coloro cha osarooo render gli ultimi offici a Polinice, la sua risoluzione è del pari così ferma come quella d' Antigone; essa è del pari importante, e, come si vede alla fine, è del pari pericolosa, giacchè produce la rovina di lui e di tutta la sua casa. Si può nondimano obbiettare che una risoluzione negativa non debb' esser tenuta se non pel compimento d'una risoluzione positiva. Che cosa succederà, tuttavia, quando i personaggi non pure avranno intenzioni opposte, ma progetti totalmente diversi? Nell'*Andromaca* di Radice, per modo d'esempio, Oreste vuole indurre Ermione a corrispondere all'amor suo; Ermione vuole che Pirro la sposi, o vendicarsi di lui; Pirro vuol abbandonare Ermione e giurar fede ad Andromaca; Andromaca vuol salvare suo figlio e restar fedele alla memoria d'Ettore. Quanti voleri differenti! e pure niuno contrastò a tale tragedia l' unità d'azione, poichè tutti questi disegni sono bene intrecciati, e tutti mettono capo ad una catastrofe comune. Qual sarà dunque l'azione principale fra le quattro azioni? L' energia degli affetti e del volere apparisce la medesima in tutti i personaggi; trattasi per cia-

scun d'essi di tutta la felicità della sua vita; nondimanco Andromaca vince gli altri in dignità morale, o con ragione è dessa che fu scelta da Racine per l'oggetto principale della sua tragedia.

Noi qui pertanto vediamo come l'idea dell'azione prende una direzione novella e si congiunge a quella della libertà morale. Di fatto, solo in virtù della libertà morale può l'uomo esser tenuto primo motore dell'azioni sue; giacchè, dove non si esca dall'esperienza, è chiaro che la risoluzione, la quale è il principio dell'azione, non può essere considerata unicamente come causa, poichè essa stessa è l'effetto de' motivi che l'hanno eccitata.

Avvicinandoci ad un'idea più elevata ed immedesimandoci nello spirito dell'Antichità, abbiam pure trovata l'unità e la conclusione dell'azione nella tragedia greca; essa comincia dallo stabilire la libertà dell'uomo, e finisce col riconoscere l'irresistibile possanza del Destino. Questo punto di vista, crediamo di poter affermare, non fu mai notato da Aristotile. Non mai egli reputa l'idea del Destino per essenziale alla tragedia; nè vuolsi pure aspettare ch'egli ci dia una spiegazione rigorosa e profonda di quello che intender si dee per azione, considerandola qual deliberazione e qual fatto. Parlando intorno all'estensione della tragedia, egli aggiugne queste parole: « E per dir questa « materia assolutamente, quanto cioè debba « essere il termine della lunghezza conve- « niente alla favola, dico che egli è quello, « dove, seguite le cose per via del verisimi- « le e del necessario, successivamente v'ac- « cade fare il trapassamento di miseria in « felicità, o di felicità in miseria. » È dunque evidente che ciò che Aristotile, così come tutti i Moderni, intende per azione, è semplicemente qualche cosa che succede. Quest'azione, secondo lui, debbe aver parti, un principio, un mezzo e una fine. Ella sarà per tanto composta d'una pluralità di accidenti legati gli uni cogli altri. Ma qual limite porremo a questa pluralità? La concatenazione degli effetti e delle cause non è forse infinita da qualunque lato si voglia osservarla, e non si potrebb'egli cominciare e terminare ugualmente dovunque piacesse? È mai possibile di stabilire, in questa sfera d'idee, un principio ed una fine, secondo l'esatta definizione che ne porge Aristotile? e quando mai si riuscirà a circoscrivere un tutto unico e compiuto? Se in mezzo alla pluralità degli accidenti, non altro si domanda di più per giugnere all'unità, che la concatenazione degli effetti e delle cause, tala regola sarà talmente vaga e indeterminata, che a proprio senno si potrà ristringnere od allargare una tale unità. È sempre facile l'abbracciare con un solo sguardo e l'indicare con una sola denominazione, qualunque serie d'avvenimenti o di fatti che furono l'origine gli uni degli altri. Quando Calderon ne dipigne, per mezzo d'una sola tragedia, la conversione del Perù al Cristianesimo, e, cominciando dalla scoperta del paese, egli non introduce nulla nella sua composizione che non contribuisca a guidarne alla conclusione da esso ideata, non v'è forse in cosiffatta tragedia tanta unità, se si consideri l'unità come la concatenazione degli effetti e delle cause, quanta ne presenta la tragedia greca più semplice? I difensori delle regole d'Aristotile vorrebbero essi concedere questa conseguenza?

La difficoltà di esattamente determinare il senso della parola unità, in mezzo alla inevitabile pluralità delle azioni subalterne, fu ben compresa da Corneille, ed ecco in che modo egli se ne disbriga. « Io ten- « go dunque per fermo che l'unità d'azione « consiste, nella commedia, nell'unità d'in- « trigo, o di ostacoli ai disegni de' principali « attori; e, nella tragedia, nell'unità di peri- « colo, o che l'eroe vi succumba, ovvero « che se ne liberi. Non intendo però con « questo di dire che non si possono ammet- « tere pericoli nell'una, e più intrighi od « ostacoli nell'altra, purchè dall'uno si cada « necessariamente nell'altro; giacchè allora « l'uscir dal primo pericolo non rende com- « piuta la prima azione, come quella che se « ne trae seco un secondo; e lo schiarimento « d'un intrigo non mette gli attori in riposo, « giacchè questo li getta in un nuovo. »

Primamente noteremo che la distinzione da lui stabilita fra l'unità della tragedia e l'unità della commedia, non ha nulla di solido, poichè la natura più o meno seria degli avvenimenti non influisce punto sulla loro reciproca dipendenza. Nella tragedia si trova e vita e morte; ma l'imbarazzo in cui sono i personaggi comici quando non possono compiere il loro disegno o far riuscire a bene il loro intrigo, si può chiamare ugualmente un pericolo. Tanto Corneille, quanto i più de' Critici, riducono tutto alla concatenazione degli effetti e delle cause. Vero è che il dramma termina sem-

pre, allorchè si sono messi in riposo i personaggi o col matrimonio o colla morte; ma se non abbisogna per l'unità, fuorchè la continuazione non interrotta d'una serie di progetti e di ostacoli che servano a sostenere il movimento drammatico, la semplicità sarà trascurata. Si potrà, senza offender le regole, ammucchiare gli accidenti all' infinito; come si vede nelle *Mille ed una notte*, ove il filo della narrazione non s' interrompe giammai.

La Mothe, scrittore francese, che insorse contro la regola delle tre unità, vorrebbe che si sostituisse all' espressione d' unità di azione quella d' unità d' interesse. S' egli non limita l' idea d' interesse ai voti che si formano in favore d' un solo personaggio; ma intende parlare della direzione generale degli affetti dello spettatore alla vista degli avvenimenti della rappresentazione, avremo la spiegazion sua per la più giusta e la più soddisfacente di tutte. Ad ogni modo, sarebbe per noi cosa inutile l' imitare i commentatori d' Aristotile, ed il cercare a caso ne' risultamenti dell' osservazione i principj che ne debbono guidare. Le nozioni d'unità e di totalità non sono cavate dall' esperienza, ma dalla libera attività ch' è l' essenza stessa del nostro intelletto. Per ispiegare il modo col quale acquistiamo queste idee, si richiederebbe forse un intero sistema di metafisica.

Gli organi de' nostri sensi ricevono dagli oggetti esterni un numero indefinito d' impressioni diverse, prodotte indistintamente dalle differenti parti di questi oggetti. Il discernimento, per mezzo del quale raccogliamo tali impressioni per formarne un tutto, deriva la sua sorgente da una sfera d'idee più alta di quella delle sensazioni. Così, per esempio, l' unità meccanica d' un oriuolo risiede nel fine comune delle sue parti, che tutte concorrono a misurare il tempo. Ma un tal fine non esiste che per l' intelletto, e non ha che fare coi nostri sensi. L' unità organica d' una pianta o d' un animale risiede nell' idea della vita: ora la vita stessa è immateriale, sebbene si vesta di forme visibili per manifestarsi a noi, e sebbene da noi non si possa ritenerne la nozione fuggitiva, se non se col trasportarla agli oggetti animati che ne le fanno concepire.

Le parti isolate d' un lavoro dell' arte, e, per ricondurci al nostro subbietto, quelli di una tragedia in particolare, devono dunque essere insieme accozzate dallo spirito e non dai sensi. Esse concorrono ad un fine comune, quello di fare un' impressione generale nella nostr' anima. E qui dunque, di pari come negli esempi che abbiamo già recati, l' unità si riferisce ad una sfera superiore, cioè a dire a quella del *sentimento* o delle idee. L' uno o l'altre tornano lo stesso in questo caso; poichè il *sentimento* se almeno non lo confondiamo colle sensazioni, considerandolo in un modo puramente passivo, il *sentimento*, io dico, è il nostr' organo morale per arrivare all' infinito, che assume quindi nel nostro spirito la forma d' idee.

Non che dunque io rigetti la legge d'una perfetta unità come superflua nella tragedia, anzi richeggo una unità molto più profonda, più intima, più connessa all' essenza delle cose, che non è quella a cui stanno contenti i più de' Critici. Io trovo sovente questa unità così compiutamente nelle opere di Shakespear e di Calderon, come in quelle di Eschilo e di Sofocle; laddove invano la ricerco in un gran numero di tragedie, i cui difetti sfuggirono l' esame analitico de' moderni Aristarchi.

Io tengo pure la concatenazione logica, o vero l' annodamento degli effetti, e delle cause per assenziale alla tragedia ed a tutti i drammi serj. Ciò che rende necessaria questa concatenazione, è l' intima corrispondenza di tutte le facoltà dell' anima, cioè a dire che non è possibile di far violenza alla ragione, senza, che il sentimento e l' immaginativa ne soffrano. Solamente io trovo che i difensori delle regole convenute si abusarono di questo precetto, e ne fecero l'applicazione con un rigore talmente sottile, che non può se non inceppare i poeti, e rendere impossibile la vera perfezione.

Avrebbe il torto chi si figurasse la serie degli avvenimenti in una tragedia, come un sottil filo che non si dee rompere in nessuna parte, giacchè l' inevitabile pluralità degli interessi e delle azioni subalterne renderebbe falsissimo questo paragone. Bisogna immaginarsi l' azione tragica qual torrente impetuoso che rovescia tutti i suoi argini, e si va finalmente a perdere nell' immensità dell' oceano. Egli si divide alcuna volta, e più spesso ancora riceve i ruscelli estranei che si trovano sul cammino de' suoi flutti. Perchè non vedremmo sotto ad una simile immagine la finzione che ci rappresenta la reciproca dipendenza degli umani destini? Perchè se il poeta ha saputo trasportarne ad una

tale altezza, che si scopre a un tratto un vasto orizzonte a' nostri sguardi, non ci dovrà egli mostrare il corso delle passioni e delle volontà umane, che, da prima separato, si vien tosto ad unire in un torrente unico e irresistibile? E se le acque ingrossate, riboccando fuor delle loro sponde, corrono a precipitarsi nel mare per più foci, non sarà fors' egli sempre un solo e medesimo torrente?

Ciò basti sull' unità d' azione; quanto all' unità di tempo, ecco tutto quello che ne dice Aristotile:

« Il poema eroico è ancora differente dal « tragico per la lunghezza. Il tragico finisce « l'impresa sua sotto un circuito di sole, o « poco più; e l'eroico la fa senza tempo de- « terminato; sebbene da prima fu usata la « medesima libertà del tempo nell' uno e « nell' altro poema »

Bisogna primamente notare che Aristotile non dà qui nessun precetto, ma che assegna a due generi differenti un carattere distintivo, tratto istoricamente dagli esempi che egli ha sott' occhio. Ma se fosse vero, come di fatto lo proveremo tantosto, che i Tragici greci avessero de' motivi particolari per ristringersi entro uno spazio di tempo determinato, e che questi motivi sieno cessati di esistere pe' nostri teatri, l' asserzione d'Aristotile non cadrebb' essa di necessità?

Corneille, che trova, con ragione, molto incomoda la regola dell' unità di tempo, sceglie l' interpretazione meno severa di tutte, e dice ch' egli non si farebbe scrupolo veruno d' allungare fino a trenta ore la durata dell' azione. Altri sostengono rigorosamente che il tempo fittizio dell' azione non deve eccedere il tempo reale della rappresentazione, che è a dire lo spazio di due o tre ore; o vorrebbero quindi che il poeta fosse l' uomo da operare coll' orivolo alla mano: ma nel fatto non ci ha se non essi che badino a simile precetto: poichè il solo fondamento della regola è la pretesa necessità d' osservare la verisimiglianza, riputata necessaria all' illusione, e di far coincidere la supposizione colla realtà. Ma quando s' accorda che ci possa essere un divario di trent' ore fra queste due maniere di contare, non veggiamo perchè non sarìa permesso d' andare ancora molto più lungi.

L'idea della illusione cagionò grandi sbagli nella teorica delle belle arti. Talvolta si è inteso per illusione l' errore involontario che fa prendere l' imitazione per la realtà. Ma in questo caso, i terribili quadri della tragedia diverrebbero un tormento insopportabile, uno spaventevole sogno da cui non ci potremmo disciogliere. Ma fortunatamente non è così; e tanto l' illusione teatrale, quanto tutte le illusioni poetiche, è una dolce estasi a cui volontariamente ci abbandoniamo. A fine di mettere la nostr' anima in un simile stato, è uopo che il poeta e gli attori ci rapiscano a noi stessi, ma non bisogna ch' essi vadano calcolando inutili probabilità. Dove si volesse giugnere fino a sbandire quello che può distruggere l'errore, farebbe di mestieri rinunziare a tutte le forme della poesia tragica, poichè ben si sa che i grandi personaggi dell' Antichità non parlavano la nostra lingua, che i vivi dolori non s' esprimono in versi, ecc. ecc. Qual sarebbe lo spettatore insensibile che, in vece d' interessarsi per l' eroe della tragedia, contasse, come un rigoroso carceriere, le ore ch'egli ancora ha da vedere? E dunque la nostr'anima una macchina? E ella, al pari che un orivolo, circondata di cifre che distinguono il tempo? Non ha ella una maniera sua propria di misurarlo? La dolce attività del piacere non fa essa volar le ore? Il languor della noja non sembra forse che arresti il loro corso? Questo di fatto succede nel presente: ma il passato ne offre in ciò l' opposto. La sterile uniformità degli anni andati li seppellisce in un obblio comune, laddove le rapide e variate sensazioni d' un momento di felicità occupano un immenso spazio nelle nostre rimembranze. Il nostro corpo è sottomesso alla misura esterna del tempo astronomico, poichè l' andamento de' nostri organi è regolato sul corso regolare della natura; ma la nostr' anima ha un tempo ideale che solo ad essa appartiene. Due momenti decisivi nella nostra vita si congiungono immediatamente, e il lungo intervallo che li separa, si dilegua a' nostri occhi. Così, quando ci svegliamo, ne ritorna il pensiero che ne aveva occupati il giorno innanzi; così il tempo, in cui non abbiamo avuto il sentimento della vita, rientra per sempre nel nulla. Il medesimo dir si deve delle finzioni tragiche. La nostra immaginazione passa di leggieri sovra periodi insignificanti che si omettono o che si suppongono trapassati, e si ferma su quei momenti scelti che il poeta ha raccolti affrettando il lento corso de' giorni.

Ma, si dirà, gli antichi Tragici osservarono per altro l' unità di tempo. Questa espressione manca già di giustezza, e se vi si sostituisce quest' altra, che meglio esprime

l' idea, *l' eguaglianza di durata fra il tempo fittizio ed il tempo reale*, non si potrà più applicarla agli Antichi. Ciò che sostener si potrebbe con maggior ragione, egli è ch' essi diedero al tempo un corso in apparenza uniforme e non interrotto. Dico in apparenza, poichè ben si permettevano di far succedere, durante il cantico del Coro, troppo maggiori avvenimenti, che non comportava la sua durata. Una delle tragedie di Eschilo, l' *Agamennone*, comprende tutto il tempo che scorse dalla distruzione di Troja infino all' arrivo di questo principe a Micene, che è a dire un numero considerabile di giorni. Nelle *Trachinie* di Sofocle si fa tre volte il viaggio di Tessalia in Eubea. Nelle *Supplici* d'Euripide un esercito si parte da Atene, arriva a Tebe, dà battaglia, e ritorna vittorioso; il tutto in mentrechè il Coro innalza i suoi cantici. I Greci erano dunque ben lontani dal contar le ore con iscrupolosa esattezza. S' eglino diedero per l' ordinario al tempo un corso regolare, si è che la presenza del Coro ne imponeva loro un cotal obbligo. Una pruova palpabilissima ne abbiamo nell' *Eumenidi* d' Eschilo, ove non si fa nessuna menzione del tempo uccessario affin che Oreste si conduca da Delfo ad Atene. In oltre, le tre tragedie d' una trilogia, le quali, essendo recitate seguentemente, concorrevano a formare un tutto, rappresentavano casi tanto lontani gli uni dagli altri, quanto quelli che riempiono i diversi atti di parecchi drammi spagnuoli.

I Moderni dividono le loro tragedie in atti separati; e quest' uso propriamente parlando, ignoto agli Antichi, li fornisce d' un mezzo comodissimo a prolungare senza inconveniente alcuno la durata fittizia d' una azione. Ora il poeta può certamente supporre negli spettatori abbastanza d' immaginazione per assicurarsi di richieder da loro che si figurino essere scorso, durante l' interruzione dello spettacolo, un tempo più lungo che quello ch' è stato misurato dalla musica dell' orchestra.

L' abolizione del Coro nella nuova commedia dei Greci fu quello precisamente che suggerì l' idea della distribuzione in atti. Orazio esige che ve n' abbia cinque, nè più nè meno, in un' opera teatrale. Questa regola pare così arbitraria, che Wieland ha sostenuto che Orazio si era fatto beffe de' giovani Pisoni quando avea dato loro un simile precetto con tanta solennità. Se vogliasi avere in luogo di fine d' un atto il momento che rimane vôta la scena, e che il Coro eseguisce di per sè la parte assegnatagli, si conteranno più o meno di cinque atti nelle antiche tragedie. Il precetto d' Orazio si potrebbe ancora spiegare nel caso ch' esso derivasse dall' esperienza, e che si fosse notato in effetto che in una rappresentazione di due o tre ore l' attenzione ha bisogno d' un simile numero di punti di riposo. Altrimenti sarebbe cosa curiosa il sapere qual è il principio fondato nella natura stessa dell' arte drammatica, giusta il quale un' opera destinata al teatro debb' essere divisa precisamente in cinque parti; ma il mondo è governato dalle opinioni ereditarie. Sovente si impiegò con buon esito un numero d' atti minore; ma sarebbe un' audacia sacrilega il tentar d' oltrepassare il numero sacro di cinque (*).

A considerare la quistione sotto un punto di vista generale, la divisione in atti è certamente difettosa allorchè non si suppone che sia succeduto nessun avvenimento durante l' intervallo che separa queste parti dell' azione, ed i personaggi, come si vede in parecchie opere moderne, ritornano in iscena senza che per nulla sia cambiata la loro situazione. Nondimeno, siccome questa sospensione del corso d' un dramma è un errore negativo, non s' è creduto di doverne fare gran caso; laddove si gridò allo scandalo qualora il poeta volle accelerare questo corso, supponendo che fossero succeduti nell' intermedio maggiori avvenimenti che non permetteva la sua durata.

I poeti romantici non si fanno scrupolo veruno di cambiare il luogo della scena, durante il corso del medesimo atto: e poi ch' essi lasciano un momento la scena vôta, sembra loro che l' interrompimento della rappresentazione giustifichi tal licenza. Chi creda di doverli in questo biasimare, non ha che ad immaginarsi ch' essi abbiano diviso il dramma in altrettanti atti distinti, quanti sono i cambiamenti di scena. Ma, si dirà, ciò torna lo stesso che giustificare un errore per via d' un altro, e sagrificare l' unità di luogo, perchè si è contravvenuto all' unità di tempo. Bisogna dunque esaminare il fondamento di quest' ultima regola.

Sarebbe inutile, come già notammo, il cercare in Aristotile qualche precetto intor-

(*) Tre unità, cinque atti! e perchè non sette personaggi? Pare che queste regole seguano la serie de' numeri dispari.

no a questo particolare. Si asserisce che gli Antichi osservarono la regola dell' unità di luogo: ciò è vero in parecchie occasioni, ma non in tutte certamente. Fra le quattordici tragedie d' Eschilo e di Sofocle, prese insieme, ce n' ha due, l' *Eumenidi* e l' *Ajace*, nelle quali si cambia il luogo della scena. Si sa d' altra parte che la continua presenza del Coro impediva che si trasportasse altrove l' azione; e finalmente, ne' teatri antichi, sembra che la scena occupasse uno spazio assai più vasto che nei nostri. Non era una camera ch'essa rappresentava, ma la pubblica piazza con un gran numero d'edifizj, e si portava innanzi l' enciclema quando si voleva offerire alla vista l' interno d'un palagio, in quella guisa che s' innalza una tenda nel fondo de' teatri moderni.

Alcuni, per escludere le mutazioni di scena, si fondano nel medesimo principio onde abbiamo già mostrato il tenue valore, cioè a dire in un' idea totalmente erronea della natura dell' illusione. Si dice che qualunque illusione verrà distrutta, quando si trasporti la scena da un luogo ad un altro. Ciò sarebbe vero se mai avessimo preso lo decorazioni teatrali per quello ch' esse rappresentano: ma saria d' uopo in questo caso che fossero costruite ben altramente da quel che sono (*). L' Inglese Johnson, partigiano per altro della severità delle regole, dice a buon diritto che allora quando la nostra immaginazione, per renderci testimonj dell' istoria d' Antonio e di Cleopatra, può risalire diciotto secoli indietro, e trasportarci in Alessandria, il viaggio d' Alessandria a Roma non deve poi darle gran disturbo. Si sa che il pensiero è stato dotato della meravigliosa facoltà di trascorrere colla rapidità del lampo l' immensità dello spazio e del tempo; e la poesia che deve in ogni guisa dar delle ali alla nostr' anima, la poesia che può evocare tutto un corteggio di brillandi prestigi, e rapirne a noi stessi per mezzo di seducenti finzioni, la sola poesia, io dico, priverà essa la nostra immaginazione de' suoi privilegi più belli, e ne terrà incatenati ad una trista realtà.

Voltaire vuol provare che le unità di luogo e di tempo derivano necessariamente dall' unità d' azione; « Poichè una sola azione, « die' egli, non può succedere nel medesi« mo tempo in più luoghi a un tratto. » Non v' ha nulla di più superficiale di queste parolo. Abbiamo veduto che non esisteva alcuna azione importante a cui parecchi individui non prendessero parte, e che per conseguenza essa era composta d' un certo numero d' azioni subalterne; ora perchè mai queste azioni diverse non potranno succedere in diversi luoghi? Il teatro della medesima guerra non è egli ad un tempo nell'India e nell' Europa, e l'istoriografo non debbe forse allora accozzare avvenimenti la cui sorte si decide alle due estremità dell' universo?

« L' unità di tempo, soggiugne Voltaire, « va connessa naturalmente alle due prime. « Assisto ad una tragedia, che è quanto di« re alla rappresentazione d' un' azione. Il « soggetto è il compimento di quest'azione « unica. Si cospira contro Augusto in Ro« ma, ed io voglio sapere che cosa avverrà « d' Augusto o de' congiurati. Se il poeta « fa durare l' azione quindici giorni, egli « debbe rendermi ragione di quanto sarà « intervenuto in questo spazio. » Sì certamente, di quanto v' è intervenuto di relativo alla cosa ond' egli vi occupa; ma bene omette il resto, come fa qualunque buon narratore, e nessuno s' avvisa di ricercargli niente di più. « Ora, prosegue egli a dire, « se il poeta mette innanzi a' miei occhi « quindici giorni d' avvenimenti, ecco per « lo meno quindici azioni differenti, per pic« cole ch' elle possano essere. » Sicuramente, se il poeta fosse tanto malaccorto che facesse passare quindici giorni l' uno dopo l' altro, che facesse succedere le tenebre alla luce, e che mandasse altrettante volte i suoi personaggi a dormire ed a levarsi; ma egli confina nell' ombra quegl' intervalli, durante i quali l'azione non è che impercettibilmente progredita; distrugge i momenti ch' essa è rimasta stazionaria, e sa con un tratto fuggitivo dar la misura del tempo ch' è scorso senza ch' egli n' abbia fatta menzione.

Ma perchè dunque il privilegio di dare alla sua finzione una lunghezza molto maggiore della durata reale della rappresentazione, è egli necessario ed anzi indispensabi-

(*) Non sono esse calcolate che per un sol punto di vista, ed osservandole da qualunque altro lato, l' interruzione delle linee tradisce i difetti dell' imitazione. I più degli spettatori si rendono un conto sì poco esatto di quanto vien loro mostrato, che trovano naturalissimo il veder gli attori andare e venire di mezzo a *quinte*, la cui unione rappresenta una parete continua.

le all' autore drammatico? L' esempio allegato da Voltaire si para qui innanzi molto a proposito. Una congiura tramata ed eseguita in due ore sarebbe primieramente una cosa incredibile; e inoltre, per quanto pericolosa ella potesse mai essere, non produrrebbe moralmente, cioè a dire relativamente a' caratteri de' personaggi, la medesima impressione, come se i congiurati ne avessero da lungo tempo concepito e fomentato il segreto disegno. L' intervallo che separa il progetto dall' esecuzione, non è sviluppato a' nostr' occhi dal poeta romantico, ma egli ne lo fa scorgere in iscorcio, come in uno specchio, mediante la disposizione morale de' congiurati. Il più grande maestro in quest' arte sì poco conosciuta della prospettiva teatrale, è, per mio sentimento, Shakespear. Egli svela con una sola parola tutta la lunga catena degli affetti che si sono succeduti nel cuore. Un poeta forzato a rinchiudersi in uno spazio di tempo troppo angusto, mutilerà il suo soggetto, con far eseguire una grande impresa immediatamente dopo ch' essa è stata immaginata, o vero precipiterà fuor d' ogni verisimiglianza il corso dell' azione. In ambedue i casi il suo lavoro vi dee scapitare sì rispetto alla dignità e sì rispetto alla profondità; egli ci parrà che dipinge gli effetti d' una effervescenza passeggiera, non già che ne presenti il quadro maestoso d' una di quelle grandi risoluzioni che sono i frutti d' una volontà irremovibile e superiore alle vicende della sorte. Non sarà più ciò che Shakespear offerse più volte a' nostri guardi, e ch' egli descrive nel seguente passo con tanta energia:

« Tra la prima idea d' un progetto orri-
« bile ed il suo compimento, il tempo si
« mostra sotto la forma d' un nero fantasi-
« ma, d' un sogno spaventevole. Lo spirito
« e gli organi mortali tengon fra loro consi-
« glio, e la costituzione dell' uomo è come
« un piccolo regno in preda alla sedizione.»

Perchè dunque la condotta de' poeti greci, rispetto ai tempi ed ai luoghi, è così differente da quella de' poeti romantici? Noi non possiamo sicuramente consentir di dare a questi ultimi il titolo di barbari; anzi asseriamo, per l' opposito, ch' e' vivevano in secoli pieni di civiltà, e che il loro spirito aveva molta coltura. Se i tragici greci si sono maggiormente astretti a dare al tempo un corso uniforme, e a non cambiare il luogo della scena, egli è primamente, come vedemmo, perchè i diversi usi stabiliti sui teatri antichi favorivano l' osservanza di questo genere di verisimilitudine, e poscia perchè la natura de' soggetti drammatici dava di rado la tentazione di contravvenirvi. Questi soggetti erano mitologici, e per ciò stesso poetici. Le arti, preparandoli anticipatamente, avevano già raccolto in masse distinte e facili ad afferrare, ciò, che nella natura è in mille guise disperso. Inoltre, i secoli eroici offerivano a un tratto costumi semplici ed avvenimenti maravigliosi all' imitazione teatrale; laonde tutto concorreva egualmente nella Grecia a far camminare celeremente l' azione tragica verso una sorprendente catastrofe.

Ma la cagione principale di questa differenza si trova nella natura essenzialmente diversa delle arti antiche e moderne. Il Genio statuario inspirava i poeti antichi, il Genio pittoresco anima i poeti romantici. La scultura dirige esclusivamente la nostra attenzione verso il gruppo cui rappresenta, essa lo distacca, per quanto è possibile, da tutto ciò che gli sta dintorno, e, s' egli esige alcuni accessorj, non fa che indicarli leggiermente. La pittura all' incontro, si compiace nelle particolarità de' suoi quadri; dà grande rilievo e splendore alle figure principali, ma riserba ancora delle tinte brillanti ed armoniche per li panneggiamenti, pe' fondi de' paesi, per le nubi e pel cielo; ella soprattutto ama di scoprire, nel fondo, delle lontananze fin dove può giugner la vista. Le gradazioni della luce, e le illusioni della prospettiva, sono i suoi mezzi e la sua magia. Così l'arte drammatica degli Antichi, e particolarmente la tragedia, annichilava le forme dello spazio e del tempo come quelle che sono puramente accidentali; laddove la poesia romantica, variandole di continuo, le fa servire all' ornamento de' suoi mobili quadri. E dove si voglia, senza valersi d' immagini, far risaltare il medesimo contrasto, si dirà che la poesia moderna è religiosa. La prima assoggetta lo spazio ed il tempo all' impero della nostra anima, e l' altra consacra queste nozioni misteriose che appartengono alla parte più sublime di noi medesimi, e sono per avventura una rivelazione della Divinità.

Lo spirito della scena antica e quello della scena moderna debbono offerire differenze analoghe. E pure in mezzo al cambiamento generale delle circostanze, in mezzo ad una nuova scelta di soggetti e ad un genere op-

posto d' inspirazione poetica, si è creduto di dover imitare le tragedie greche, e si sono imitate in sulla relazione altrui, secondo le regole d' Aristotile, alle quali s' è dato ancora uno stretto senso, e si è attribuita un' autorità illuminata. Un simile sistema, unito a tutto un codice di creanze teatrali ebbe, in Francia, sull' arte drammatica quell' influenza che siamo ora per esaminare.

Si vorrebbe ritirar la tragedia all' antica semplicità, e nondimeno si lascia da banda tutta quella parte lirica delle greche tragedie, ch' è un tranquillo sviluppo dello stato presente, e per conseguenza un momento stazionario nell' azione. Vero è che questa parte lirica medesima non potrebb' essere trasportata sulla nostra scena, ove la musica, che non ha mai un posto secondario, non comparisce che per dar la legge alla poesia. Ma se togliam via dalle opere greche i Cori e tutti i versi fatti pel canto, saranno esse più brevi della metà, che le tragedie francesi. Voltaire si lagna sovente, nelle sue prefazioni, della difficoltà di trovar soggetti tragici che possano somministrar materia al lungo corso de' cinque atti. In che modo si perviene dunque a riempiere i vôti che risultano dall' omissione de' pezzi lirici? Per mezzo d'un intreccio più complicato. In luogo d'un'azione, la cui trama si va svolgendo uniformemente insino al punto decisivo; o non offre che due o tre grandi situazioni, i Moderni s'assottigliano d'immaginare de' personaggi a bella posta, affinchè i loro disegni contraddittorj producano una quantità d'accidenti i quali, sostenendo insino alla fine l'attenzione dello spettatore, od eccitando la sua curiosità, ritardano lo scioglimento. Questo mezzo, senza verun dubbio, esclude la semplicità; ma si spera di salvare almeno l' unità ragionata, coll' unire insieme le diverse fila dell' intreccio per mezzo d'un nodo artifiziosamente formato.

Se l'intreccio è essenziale alla commedia, siccome già mostrammo, una grande complicazione d' avvenimenti non è per alcun modo favorevole allo spirito della tragedia. La commedia si dee contentare di cogliere con destrezza un momento d'equilibrio che lasci alla fine della rappresentazione lo spirito in riposo; ma non è questo il lato poetico d' un tal genere mescolato. Ora, per quello che a me sembra, la tragedia francese offre, nella sua costruzione e nell' accozzamento delle sue parti, alcune corrispondenze colla commedia, sebbene se ne dilunghi senza dubbio per la gravità, la dignità ed il patetico dello stile. Il genere d' unità che vi si trova, appaga ugualmente la ragione, anzi che soddisfaccia al sentimento. I personaggi escono da uno stato violento per arrivare ad uno stato fisso, felice o infelice; ma non sembra che il corso degli avvenimenti riveli un ordine di cose misterioso e più elevato che non è la concatenazione delle cause terrestri. Non si vede spaziare di sopra all' uomo nè il terribile Destino, nè la saggia Provvidenza, e nessuna speranza consolatrice drizza i suoi sguardi verso il cielo. Non è già la retribuzione dello scioglimento che può far succedere nella nostr' anima uno stato di calma e d' armonia a violente perturbazioni. Questa giustizia poetica, sempre imperfetta e sovente trascurata, non è, per quel ch' io ne sento, se non una lezione senza effetto, aliena dall'impressione morale che dee lasciar la tragedia, e inetta ad inspirare sentimenti nobili e puri.

Un intrigo complicato è indubitabilmente un' invenzione vantaggiosa per racchiudere in breve spazio la lunga durata d' un' azione importante. Un *intrigante* è in generale un uomo frettoloso, che non perde tempo per arrivare al suo fine. Quanto più dunque un dramma avrà relazione coll' idea d' intrigo, tanto più rapido sarà il suo corso. Ma il corso naturale delle cose umane è grave e misurato. Le grandi risoluzioni maturano lentamente. Le nere suggestioni delle passioni maligne escono con timore dagli abissi dell' anima, e lungamente paventano di farsi palesi. La vendetta celeste, secondo l' espressione così giusta e così bella d' Orazio, incalza il reo con piede zoppo. Si tenti pure di delineare il quadro gigantesco del regicidio commesso da Macbeth, della sua usurpazione e della sua caduta, restringendosi negli angusti limiti dell' unità di tempo, e si vedrà se il senso che racchiude questa dipintura non perde tutto quanto esso ha di sublime; e si giudicherà se, pigliando per iscesa di testa a collocar nell' antefatto e ad esporre in pomposi racconti gli avvenimenti che Shakespear offre innanzi agli occhi, sarà mai possibile di fare un' impressione così forte e così penetrante. È vero che questa tragedia abbraccia un tempo considerabile; ma quando il suo movimento è sì rapido, abbiamo noi comodo di misurarlo? Noi vediamo in certo modo le nere figlie dell' Erebo ordire i destini umani accelerando il corso delle romorose ruote del tempo; e siamo

strascinati, come da una forza irresistibile, in mezzo al tumulto degli avvenimenti, i quali, accendendo le passioni d' un mortale ambizioso, l' hanno condotto, per via di perfide gradazioni, dalla tentazione al delitto, dal delitto all' abituatezza de' misfatti, e quindi a quel funesto acciecamento che produce la sua rovina. Un simile fenomeno, nella sfera della poesia drammatica, offre l' immagine di quegli astri, usciti dalle profondità dello spazio, e da prima appena visibili ad una immensa distanza, ma che, avvicinandosi tosto con una celerità sempre crescente al centro del nostro sistema, spaventano i popoli della terra, riempiono l' anima di sinistri presentimenti, e coprono la metà del cielo col minaccioso strascico de' loro vampeggianti vapori.

Lezione Undecima.

Continuazione. — Influenza delle regole d' Aristotile sulla forma della tragedia. — Maniera di trattare in Francia i soggetti mitologici ed i soggetti istorici. — Idea della dignità tragica. — Osservanza delle convenevolezze. — Falso sistema sull' esposizioni. — Influenza ch' esercitò in origine il teatro spagnuolo. — Idea generale de' tre Tragici francesi, Corneille, Racine, Voltaire; ed esame delle loro opere principali. — Tommaso Corneille e Crébilon.

Un genere d' effetti particolari e profondamente tragici è dunque vietato a quel poeta che trovasi impacciato dagli angusti limiti dell' unità di tempo; egli non può dipignere nè l' insensibile aumento d' un segreto desiderio dell' anima nè il potere che esercita il tempo sull' universo. L' unità di luogo, esigendo quasi sempre una disposizione della scena eccessivamente semplice, esclude ancora la pompa teatrale e tutto ciò che incanta gli occhi.

Può darsi che circostanze accidentali abbiano contribuito in origine a far seguire quest' ultima regola, o l' abbiano eziandio renduta indispensabile. Pare, da una frase di Corneille (*), che l' arte del macchinista non sia stata di buon ora perfezionata in Francia. Inoltre, fu quivi veduto per lungo tempo un gran numero di spettatori di primo ordine seder dall' una parte e dall' altra del palco scenico, e appena lasciare agli attori uno spazio di dieci piedi per muoversi. Regnard, nella sua commedia del *Distrait*, fa una lepidissima descrizione del fracasso e del disordine che cagionavano ai suoi tempi gli zerbini delle *quinte*; egli dipinge il modo con cui ciarlavano essi e ridevano dietro agli attori, e rivolgevano sopra sè soli, come sull' oggetto principale, l' attenzione dell' udienza. Quest' uso, che distruggeva ogni effetto teatrale, durò fino a' tempi di Voltaire, a cui riuscì, a forza di montare in ira, di farlo abolire quando si rappresentò la *Semiramide*. Come mai si sarebbe osato di mutare le decorazioni alla presenza di un tal Coro antipoetico che ad ogni patto si voleva introdurre sul palco scenico? Il luogo della scena si cambia evidentemente più volte nel *Cid*, durante il corso del medesimo atto; e nondimeno non si faceva nessun cambiamento all' apparato teatrale. Vaglia però il vero, anche sui teatri inglesi e spagnuoli, a quell' epoca, si faceva il medesimo; se non che v' era una convenzione di certi segni per indicare che s' era trasportata altrove il luogo della scena, e la pieghevole immaginazione degli spettatori teneva dietro al poeta dove ch' egli voleva. In Francia, all' incontro, dove i giovani signori avevano le loro sedie sul palco scenico, coglievano essi cagione di farsi beffe di tutto ciò che vi succedeva, e di mettere ogni cosa in giuoco. Siccome i grandi effetti tragici hanno bisogno di essere preparati in distanza, giacchè la prossimità distrugge qualunque illusione, non accadeva mai che si avventurasse di tentar nulla di nuovo. Tutto si limitava a discorsi fra un piccolo numero di personaggi, e si assoggettava il teatro al-

(*) « Una canzone (dic' egli nel suo primo « discorso sulla poesia drammatica) riesce « talvolta opportuna, e, nelle opere con mac- « chine, quest' ornamento è tornato ad esser « necessario per empiere gli orecchi dello « spettatore *frattanto che le macchine calano giù.* »

l' *etichetta* d' un' anticamera. Di fatto era un' anticamera, o, se non altro, una sala nell' interno del palazzo, che il più delle volte veniva rappresentata dalla decorazione. L'azione delle tragedie greche succedeva sempre in piazze pubbliche, ornate d' una maestosa architettura; e i poeti francesi, trattando i medesimi soggetti, furono necessitati a rifondere la mitologia per gettarla nella forma de' costumi della Corte. Nulla di violento o di straordinario accade nel soggiorno d' un Principe; giammai non vi si oltrepassano i limiti del più stretto decoro. Ora, siccome nelle tragedie non si può condurre ogni cosa con bella e buona creanza, così prima di Voltaire i grandi colpi si vibravano dietro la scena, e si facevano raccontare dai confidenti i fatti più energici. Ma, secondo l' osservazione d' Orazio, ciò che ne perviene per mezzo dell' udito, opera men vivamente sulla nostr' anima, che quello che ci è posto davanti agli occhi, e di cui ci assicuriamo noi medesimi per via di quest' organo fedele. Non sono che le cose incredibili o ributtanti per la loro atrocità, che vuole questo poeta sieno tolte dai nostri sguardi. Vero è che il valersi de' mezzi fisici può esser soggetto all' abuso, o che la scena non debbe diventare un circo pieno di strepito e di tumulto, ove la violenza delle azioni indebolisce l' effetto delle parole. Ma si può con altrettanta ragione biasimare l' estremo opposto, cioè a dir l' uso di negar tutto agli occhi, di non dare mai la prova immediata di nulla, e di fare che tutto il dramma sia un' allusione a ciò che non si vede. Parecchie tragedie francesi fanno nascere negli spettatori l'idea confusa che succedano forse grandi avvenimenti in qualche parte, ma ch' eglino sieno mal collocati ad esserne testimonj. Egli è certo che allora quando non ci si presentano mai se non se gli effetti attuali di cause lontane o che restano per noi invisibili, la vivacità delle nostre impressioni n' è grandemente diminuita. Meglio sarebbe per avventura che si facesse il contrario, cioè che le cause fossero poste in azione, e gli effetti in racconto.

Voltaire ben s' accorse quanto svantaggiose all' effetto drammatico erano, in Francia, le antiche usanze. Egli raccomanda continuamente che il teatro sia decorato con maggior pompa, e, giovandosi d' una cotal destrezza in parecchie sue tragedie per far passare molte scene o molti mezzi che per addietro si sarebbero giudicati contrarj alle usate convenevolezze, egli aperse una via ch' è stata poscia frequentemente calcata. Nondimeno, ad onta del felice successo ch' egli ottenne, e ad onta dell' esempio più antico che Racine aveva già dato nell' *Atalia*, pare che di nuovo si disfavorisca tutto ciò che colpisce i sensi. Appena che una tragedia presenti uno spettacolo un po' brillante, od un movimento materiale alquanto vivace, gli odierni Critici gridano al melodramma. L'idea che ogni poco di rilassatezza nella disciplina teatrale potrebbe far prevalere questo genere mostruoso, li reca a sottomettere la tragedia alle regole più rigorose, ed a spogliarla di tutto il seducente incanto della sua pompa naturale.

Voltaire si permise parecchie contravvenzioni all' unità di luogo, ma non s' ardì mai d' attaccare in teorica la regola stessa; soltanto egli si limita a desiderare che si pigli un po' più di latitudine nella maniera d' interpretarla, che per esempio l' azione si rinchiuda nel ricinto d' un palagio o d' una città, senza che si debba supporre per questa ch' essa succeda sempre esattamente nel medesimo luogo. Egli vorrebbe in tal caso, per evitare i cambiamenti di decorazione, che la scena fosse disposta in guisa che sembrasse contenere diversi siti. « È colpa, dic'egli, « degli architetti, quando un teatro non rap« presenta le diverse parti in cui succede « l' azione, cioè non rappresenta in un me« desimo circuito una piazza, un tempio, un « palagio, un vestibolo, un gabinetto ec. » Di qui si vede quanto erano confuse le sue idee d' architettura e di prospettiva. Egli si rapporta al teatro del Palladio in Vicenza, cattiva imitazione de' teatri antichi, e ch'egli non si figura qual è. Voltaire commise in tale proposito un errore madornale nella sua *Semiramide*, la prima tragedia ov' egli abbia posto in pratica i suoi principj. Acciocchè possano i suoi personaggi restare immobili al loro sito, egli fa venir loro incontro i luoghi ov' essi debbono condursi; quindi, nell' atto III, la scena rappresenta un gabinetto, il quale appresso, e senza che la regina ne sia uscita, fa largo ad una gran sala magnificamente ornata, chè tali sono le proprie parole di Voltaire. La tomba di Nino, che s'era veduta da prima all' aria aperta davanti al palazzo e dirimpetto al tempio de' Magi, è pervenuta ad introdursi in questa sala, e vi si ritrova a lato del trono. Dopo che l' ombra n' è uscita fuori, con grande atterrimento degli spettatori, e che v' è di nuovo rien-

trata, la tomba ritorna al suo posto primiero, ove la rivediamo all' atto V. Ci si fa sapere allora ch' essa è vastissima, e che vi si trovano parecchi passaggi sotterranei. Che scandalo non ecciterebbe in Francia uno straniero il quale si permettesse incoerenza di questa fatta (*) !

In generale, i poeti francesi e quelli che seguono il medesimo sistema di regole, hanno osservato, anche nella commedia, l'unità di luogo in un modo imperfettissimo. La decorazione, è vero, non è cambiata; ma si veggono succedere sulla scena molti avvenimenti che non sogliono occorrere nel medesimo luogo. Quanto non è mai fuor del verisimile che i personaggi si confidino i loro segreti, allorchè sanno d' aver quasi a'fianchi i loro nemici? Come mai si trama una congiura contro la vita d' un Principe, nella sua anticamera? Si attribuisce grande importanza al non lasciar mai vôto il palco, durante il corso del medesimo atto, il che si chiama collegar le scene: ma questa legge non è osservata che in apparenza, giacchè gli attori escono sovente dall' una parte, intanto che altri arrivano dalla parte opposta. Si vuole appresso che niuno entri in iscena o se ne parta, senza un motivo apparente. Le uscite sono quelle particolarmente che si ha gran cura di spiegare; è facile il liberarsi de' confidenti, con mandarli a far delle ambasciate; ma rispetto a' grandi personaggi, sono essi costretti d' accommiatarsi a vicenda quanto più possono urbanamente. In somma, il luogo della scena è sovente indicato d' una maniera cotanto indeterminata o sì contraddittoria, che uno scrittore tedesco (**) disse molto giustamente che nella maggior parte delle tragedie si potrebbero sostituire all' ordinaria indicazione queste parole più semplici: *La scena è sul palco.*

Tutti questi errori contra il buon senso provengono quasi inevitabilmente dalla minuta osservanza delle regole tratte dalle tragedie greche, allorchè tutte le circostanze sono cangiate. Per evitare una inverisimilitudine, quella di supporre che si vegga da un medesimo luogo e durante il corso di poche ore un' azione che succede in luoghi differenti e che occupa un tempo assai più considerabile, s' inciampa in contraddizioni più reali e che troppo più distruggono l' interesse drammatico. Si trova mille volte l' occasione d' applicare ciò che dice l' Accademia, nel suo giudizio sopra il *Cid*, intorno all' accumulazione d' un così gran numero d' avvenimenti nello spazio di ventiquattr' ore. « Per timore di peccar contro le regole dell'arte, « il poeta ha meglio amato di peccar contro « quelle della natura. » Ma solo in un sistema d' idee limitatissimo si può ammettere tal contraddizione fra l' arte e la natura.

Ora vengo ad un punto più importante, cioè la mancanza d' accordo fra la maniera di trattare un soggetto e il soggetto medesimo. I Greci, da poche eccezioni in fuori, traevano tutte le loro tragedie dalla mitologia; che è a dire dalla loro religione nazionale. I tragici francesi attinsero dalla medesima fonte, e più spesso ancora dalla storia di tutti i secoli e di tutti i popoli. Ma qualunque sia stata la loro scelta, di rado entrò nel' opere loro lo spirito dell' istoria o quello della mitologia. Mi spiegherò più chiaramente. Allorchè il poeta sceglie una favola mitologica, cioè una tradizione che pertiene alla credenza religiosa de' Greci, egli dee trasportar sè stesso nell' Antichità, o forzarci a seguirlo. Per farne comprendere passioni così gagliarde ed azioni così violente come quelle ch' egli rappresenta, è uopo ch' egli ponga sotto a' nostr' occhi gl' indomiti costumi dei secoli eroici in tutta la loro semplicità; è uopo che i suoi eroi ne sembrino così vicini agli Dei, com' erano, secondo le opinioni pagane, per la loro origine e mercè delle loro frequenti comunicazioni con essi. Il poeta adunque non deve a bello studio evitare o risparmiare il maraviglioso per quanto e possibile, ma deve esigere dall' imma-

(*) Il *Bruto* ne porge un altro esempio della facoltà locomotiva che Voltaire diede agli edifizj. La disposizione della scena è partitamente descritta. Il senato è radunato all'aria aperta fra il Campidoglio e l' abitazione dei consoli. Appresso, allorchè la sessione è sciolta e che Aronte resta solo con Albino, *si suppone* (così leggesi nella tragedia stampata) *ch' ei sieno entrati dalla sala d' udienza in un altro appartamento della casa di Bruto.* Come dunque l' intende il nostro poeta? Cambia egli il luogo della scena senza che il palco rimanga vôto, o vero esige dall' immaginazione degli spettatori ch' essi piglino, contro la testimonianza de' loro sensi, per la decorazione assolutamente diversa ? e in oltre, come mai quel luogo ch' egli ha descritto nel principio, potrebb' essere una sala d' udienza ?

(**) *Joh. Elias Schlegeln, Gedanken zur Aufnahme des danischen Theaters.*

ginazione degli spettatori ch' essa lo renda loro credibile.

I poeti francesi, per lo contrario, hanno caricato i personaggi favolosi di tutti i raffinamenti dei costumi del gran mondo; e poichè tali eroi portavano il titolo di Principi (o vero di pastori del popolo, giusta l' espressione d' Omero), si credette di regolare il loro stato e i loro disegni sopra i calcoli d'una segace politica; e quindi si violò il costume caratteristico, il quale è di molto maggior momento che il costume degli eruditi e degli antiquarj. Nella *Fedra* di Racine, allorchè la notizia della morte di Teseo ha preso piede, si tratta di nominar reggente questa Principessa, durante la minorità di suo figlio. Come si può mai conciliar questo disegno collo stato delle donne, e soprattutto delle donne greche a quell' epoca? Egli è lo stesso che trasportarci nel secolo di Cleopatra. Vedesi ancora Ermione, senza un padre od un fratello che la protegga, sola alla Corte e nel palagio di Pirro, col quale ella non è maritata; quando, non pure al tempo d'Omero, ma in tutta l' Antichità, altro non era il matrimonio che l' arrivo d' una donzella nella casa del suo sposo Ma per qualunque giustificazione trovar possa lo stato d' Ermione negli usi moderni, non è però ch' esso non sia contrario alla dignità d' una donna, tanto più che questa Principessa ama Pirro, e non ha verun altro scopo che d' accelerare l' union sua con esso. Una cosiffatta inconvenienza tanto avrebbo disgustato i Greci, quanto disgusterebbe i Francesi il vedere Andromaca, qual è rappresentata in Euripide, camminar dietro al vincitore, ond' è la schiava e insieme l' amanza.

Allorchè i costumi di due nazioni sono così compiutamente opposti, come quelli de' Greci e de' Francesi, perchè mai travagliarsi a conciliarli? Perchè volere che i medesimi fatti sieno potuti succedere ugualmente appresso all' uno ed all' altro popolo? Quel tanto che si lascia sussistere delle antiche tradizioni, fa spiacevole contrasto con quello che si è cangiato; e rifonder tutto è cosa impossibile: metterla più conto inventare un nuovo soggetto. I tragici greci si permisero, è vero, d' alterare notabilmente le circostanze delle favole eroiche, ma non posero mai nulla su la scena, che fosse in contraddizione coi costumi del tempo de' Semidei, e si uniformarono a tutte le antiche nozioni. In quanto a' caratteri, li tolsero come li dava loro la leggenda mitologica o l'antica poesia: la scaltrezza d'Ulisse, la prudenza di Nestore, la bollente ira d' Achille, erano passate in proverbio; ed essi dipinsero questi eroi, quali esistevano già nell' immaginazione. Orazio raccomanda fortemente a tutti i poeti di seguire un simile esempio. Pure, quanto mai l' Achille di Racine è differente da quello d' Omero? L'aria di galanteria che gli si rimprovera, non è solamente un errore di costume, ma rende ancora inverisimile tutta la favola. Puossi mai pensare ch' esistessero umani sagrifizj appresso di un popolo, i cui guerrieri e capi fossero a tal segno capaci de' più delicati sentimenti? Indarno, per ispiegar questo contrasto, si e ricorso al potere della religione. Non sappiamo noi dalla storia che la più sanguinaria superstizione si è sempre raddolcita coi costumi d' un popolo a proporzione ch' egli andò progredendo verso la civiltà?

I Tragici moderni, che hanno trattato soggetti mitologici, si studiarono, per quanto fu loro possibile, d' allontanarne il maravviglioso, come troppo contrario alle nostre idee abituali. Ma quando usciamo d' una sfera, ove i prodigi appartengono al sistema generale delle idee, per entrare nella provincia prosaica dell' istoria, ed in un mondo di cui ben conosciamo le leggi mercè del raziocinio e dell' esperienza, un solo miracolo isolato che il poeta abbia lasciato sussistere, ne pare tanto più incredibile. Nelle finzioni d'Omero e de' Tragici greci, tutto interviene sotto gli sguardi degl' Iddii; ed allorchè questi Iddii si manifestano assumendo una forma visibile, od operando de' prodigi, non ne rimaniamo punto sorpresi, perocchè la nostra immaginazione si è innalzata a livello del maraviglioso, ch'è per noi divenuto naturale. Il che non succede nelle tragedie moderne, ove tutta l' arte del poeta e tutta la pompa delle narrazioni durano fatica a far tollerare un solo avvenimento soprannaturale. Gli esempi sarebbero qui superflui, poichè possiamo pigliarli alla ventura. Noterò tuttavia, così in passando, che Racine, le opere del quale sono tutte composte con tanta riflessione e saggezza, diede, a tale proposito, in una strana contraddizione. Egli s' attiene, nella *Fedra*, alla spiegazione istorica di Plutarco, supponendo che Teseo fosse stato ritenuto prigione da un Re di Tracia, al quale avea voluto rapir la moglie per amicizia verso Piritoo; e che da ciò s' era tratto cagione di dire che quell' eroe era disceso nel soggiorno de' morti, con animo d' involarne Pro-

serpina pel suo amico. Nondimeno, Fedra parla ad Ippolito della discesa di suo marito all' Inferno, come d' un avvenimento già antico, e così viene a confermare la favolosa tradizione che in tutta la tragedia si tende a ribattere (*). Più ragionevolmente si trae d' impaccio Pradon nella sua tragedia; poichè, quando un cortigiano dimanda a Teseo s' è vero ch' egli sia stato all' Inferno, Teseo gli risponde che un uomo sensato non dee prestar fede ad un simile assurdo, e che soltanto egli s'è giovato della volgare superstizione per dar fuori una voce che gli era politicamente utile.

Qualunque volta i Tragici francesi hanno trattato soggetti istorici, si sono meritati presso a poco il medesimo rimprovero, cioè d' aver sostituito i costumi della loro nazione a' costumi de' personaggi che essi misero in iscena, e di non aver dato nè verità, nè originalità alla dipintura de'secoli e de'popoli differenti. I soggetti tratti dall'istoria avevano per essi da vantaggio un inconveniente particolare. Le favole mitologiche sono state trasmesse d'età in età per mezzo della poesia, sono già preparate per le nuove forme poetiche che si vorrà dar loro, e s'adattano facilmente a quell'aria di continua dignità ch'esige la tragedia, e soprattutto la tragedia francese; poichè si sa che la lingua poetica de'Francesi è soverchiamente sdegnosa, e che ci ha un numero infinito d' idee ch' essa ricusa d'esprimere. Per l'opposito, nell'istoria si cammina sopra un terreno prosaico; la verità del quadro dimanda una gran precisione, particolarità circostanziate, tratti caratteristici, che non s'accordano sempre colla pompa della tragedia, e che tolgono al coturno un certo che della sua altezza. Laonde Shakespear, il primo de'poeti istorici, introdusse senza scrupolo veruno una grande varietà di stile e di maniera nelle sue tragedie. Ma i poeti francesi non vi si poterono mai risolvere, e per ciò le loro composizioni drammatiche mancano di que'contrasti pittoreschi, di quei vivi colori, di que'notabili tratti che dànno l'idea della vita. Quando si presenta nell'istoria alcuna particolarità non abbastanza poetica ch'è loro impossibile d'evitare, sono essi costretti d'accozzare degli enimmi, e si dura molta fatica a comprendere le loro dotte circonlocuzioni.

Alcune circostanze peculiari hanno determinata in Francia la dignità de'soggetti istorici. Corneille si aveva aperta una nuova strada con istraordinaria fortuna allorchè produsse il *Cid*. Qual miglior tema per un poeta, che un fatto del medio evo succeduto appresso d' un popolo alleato, ove domina l' amore e l' onore, ed ove i personaggi, sebbene d' un grado elevato, non sono però totalmente Principi! Se l'esempio di Corneille fosse stato seguito, quante superstizioni sul cerimoniale tragico non sarebbero state naturalmente scansate? Una verità più profonda, sentimenti cavallereschi e religiosi in armonia con quelli che ancor regnavano in quell'epoca universalmente, avrebbero dato alla poesia tragica un non so che di più intimo, di più consentaneo al cuore. La natura de'soggetti avrebbe di per sè rimosso quell'affettato rigorismo che s'è dato all'osservanza delle pretese regole d' Aristotile; poichè si vede che Corneille non se n' è mai tanto dipartito, quanto nel *Cid*, ove però, bisogna dirlo, egli seguitava un modello spagnuolo. In una parola, la tragedia francese avrebbe assunto un carattere nazionale; i poeti avrebbero aggiunto alla variata e toccante malia del genere romantico quella della splendida esecuzione ch'è loro propria; e l'arte drammatica avrebbe spiegato veramente in Francia tutta la magia de'suoi mezzi.

Non so per qual maligno destino, così favorevoli presagi andarono a vôto. Corneille, ad onta dello straordinario successo che ottenne il *Cid*, s' arrestò in questa carriera, nè più vi furono successori. Si vide, nel secolo di Luigi XIV, prevaler l'opinione che teneva l' istoria moderna per male adatta a somministrar soggetti di tragedia. Si gettarono gli sguardi nell'antica istoria universale, si trascorsero gli annali e non pure dei Greci e de' Romani, ma quelli degli Assirj, de'Babilonesi, de'Persiani, degli Egizj, ecc.; e vi si cercarono, anche fra gli avvenimenti più sconosciuti, quelli che vestir si potessero delle forme tragiche. Racine fece un tentativo, ch'egli aveva per audace e pieno di rischio, mettendo dei Turchi sulla scena. Questo tentativo ebbe felice successo; e da allora in poi i Turchi, i barbari Turchi i quali solo veggono nell'amore la voluttà, nella possanza la crudeltà, e nella subordinazione la schiavitù, hanno goduto gli onori

(*) *Je l' aime non point tel que l' ont vu les Enfers.*
Volage adorateur de mille objets divers
Qui va du Dieu des morts déshonorer la couche

della tragedia; dove che si sono par gran tempo negati gli onori medesimi ai popoli europei più rinomati pel loro entusiasmo religioso, pel loro generoso valore, pel loro rispetto verso le donne. I nomi moderni, e soprattutto i nomi francesi, erano quelli unicamente che non si potevano sopportare nella lingua poetica, giacchè del rimanente si davano tinte francesi a tutti gli eroi dell'Antichità. I nomi e le circostanze istoriche non erano spesso che un leggier velo che ricopriva costumi contemporanei. L'Alessandro di Racine non somiglia per nulla a quello dell'istoria; ma si potrà lodare l'ingegno del pittore se ci si vede il ritratto d'un Turenna o d'un Condè. E chi potrebbe, in leggendo *Tito* e *Berenice*, non pensare agli amori di Luigi?

Voltaire si espresso con severità quando disse: « che, trascorrendo le tragedie dei « successori di Racine, si crede di leggere « i romanzi di madamigella De Souderi; » ed era senza dubbio Crébillon ch'egli pigliava di mira: perocchè, sebbene Corneille e Racine fossero imbevuti infino ad un certo segno delle superstizioni nazionali, essi furono sovente dal loro soggetto inspirati di sorta che impiegarono i colori più veri e più fedeli. Corneille dipinse gli Spagnuoli con maestra mano; ma poi ch'egli attinse dalla fonte, bisogna per questo rispetto far qualche tara al suo merito. Egli colse puro ottimamente, tranne il peccato originale della Galanteria, i costumi de'Romani, almeno in quanto all'inflessibile fierezza, all'ardente amor della patria, ed all'ambiziosa grandezza ne'disegni politici. Forse ch'egli, di pari come Lucano, caricò troppo spesso questi sentimenti d' una pompa esagerata e d'una jattanza che s'accosta alla smargiasseria. Ma quello che sfuggì a lui ne' costumi romani, la severità repubblicana unita ad una perfetta semplicità e ad una profonda sommissione all'impero della religione. Racine dipinse maravigliosamente la corruzione di Roma sotto a'Cesari, e l'ancor timida tirannia di Nerone vicina a smascherarsi. Vero è che Tacito glieno avea mostra la via, ed egli medesimo lo confessa con riconoscenza; ma è sempre un gran merito l'aver espresso ila poeta i pensieri dell'istoria. Egli diede ancora un sorprendente carattere di bellezza e di verità alla dipintura de'costumi ebraici, senza dubbio perchè egli era religiosamente immedesimato nello spirito delle sacre pagine. Ma quanto agli Ottomani, egli fu meno felice Bajazet ama alla guisa degli Europei: la sanguinolenta politica del dispotismo orientale è per verità sviluppata nel personaggio del granvisire con sovrano ingegno, ma tutto il resto della tragedia è il rovescio della Turchia. Le donne, in vece d'essere schiave, pigliano le redini del governo, e si portano in un modo che ben dànno segno aver ragione i Turchi di tenerle rinchiuse. Voltaire, secondo me, non è stato più felice nel *Maometto* e nella *Zaira*, ed a questi diversi quadri de'costumi asiatici mancano le vivaci tinte del colorito orientale.

Un merito essenziale che non si può contraddire a Voltaire, è quello d'aver fatto sentire che la tragedia deve accostarsi, più che sia possibile, all'istoria. Egli unì pure l'esempio al precetto, e si può sapergli grado dell' aver rimesso in sulla scena gli eroi ed i Cavalieri cristiani che n'erano stati sbanditi dopo il *Cid*. I caratteri di Lusignano e di Norestano sono creazioni poetiche d'una bellezza naturale e profondamente toccante. Il Tancredi francese, al pari che quello del Tasso, interesserà sempre i nostri cuori, per quanti sieno i difetti d'intreccio della tragedia che porta questo nome. L'*Alzira* è un quadro storico di grandissimo pregio. È cosa curiosa il vedere come Voltaire, andando alla scoperta de' soggetti tragici, abbia veramente fatto il giro del globo; poichè, dopo l'aver mostrato sul teatro i popoli del Nuovo Mondo, egli andò a cercarne all'estremità del nostro emisfero i Chinesi, i quali pareva che non potessero servir di modello che ad imitazioni grottesche. Ma lo zelo di questo poeta fu troppo tardo; avanti di lui era stato già determinato l'angusto confine della tragedia; e le superstizioni nazionali avevano già sancito un intero codice di sofistiche leggi, onde più non si poteva il poeta svincolare.

Se i disegni drammatici, infin dall' origine, furono impoveriti dall' applicazione delle regole tolte in presto da' Greci sulla relazione altrui, un' idea esagerata delle creanze sociali trasse da poi il genio francese in ceppi ancor più duri, e gl' impedì d'asseguire i grandi effetti della tragedia. Si ricerca che il poeta drammatico congiunga la natura e la verità alla forma poetica; egli dunque deve por mente che l' una di questo condizioni non escluda l' altra.

La tragedia francese si venne sviluppando, dopo Richelieu, sotto la protezione del-

la Corte. La scena, come vedemmo, vi rappresentò per gran pezzo l' anticamera d' un Principe; e respirando in tale atmosfera, gli spettatori ed il poeta istesso si rendevano persuasi dell' idea che l' urbanità sia uno degli elementi primarj delle natura umana. La poesia tragica dipinge passioni ardenti, oppone uomo ad uomo nelle circostanze più terribili, o li mette tutti alle prese colla sventura. Si può esigere da' personaggi ch' essa offre alla nostra vista, la dignità ideale; ma il loro stato gli esenta dall' obbligo di restar fedeli a' gelosi riguardi che impone la società. Fin che eglino sono tranquilli da saper istare sui convenevoli, e fin che l' alienazione del dolore non s' è impossessata della loro anima, non destano in noi una profonda commozione. Il poeta, senza dubbio, dee vestire gli eroi di quella grazia nobile e commovente che Cesare conservava ancora dopo che ebbe ricevuto il colpo della morte; non bisogna ch' egli ne mostri l' umana natura sotto un aspetto ributtante; l' espressione che più ti lacera l' anima, l' espressione più terribile debbe ancora avere un certo che di superiore alla realtà: è questo il miracolo della poesia; essa ha, per lamentarsi, de' sospiri melancolici; pel dolore, degli accenti penetranti; ma pure ne lusinga sempre con una dolce armonia. Non ci ha che una certa bellezza artifiziata la quale non consona coll' espansione della verità, ed è appunto di questa artifiziata bellezza che troppo sovente fa pompa in Francia lo stile della tragedia. Forse accusar se ne debbe la natura del verso e quella della lingua: di fatto la lingua francese non è capace del più grande ardimento poetico; ella si permette poche licenze, ed anco nella poesia si sottopone al duro giogo della costruzione grammaticale. Di ciò lagnaronsi i poeti francesi medesimi. In oltre, il verso alessandrino, colle sue rime che camminano a due a due, e co' suoi emistichj eguali, è per sè stesso un ritmo simetrico e monotono, più capace di antitesi sentenziose, che adattato all' imitazione musicale del movimento delle passioni; ed il suo passo misurato tien dietro a stento al corso ineguale, rapido, vagante, che un vivo dolore imprime al pensiero. Ma quello che spezialmente impedisce alla tragedia francese di poter commovere profondamente, egli è un tratto particolare del costume nazionale, voglio dire l' abituatezza che ciascuno contrae dall' infanzia di non mai dimenticarsi di sè medesimo alla presenza altrui, o di sempre mostrarsi nell' aspetto più vantaggioso. Si è frequentemente osservato che il poeta traluce di mezzo a' suoi personaggi, ch' egli dà loro la sua presenza di spirito, le sue riflessioni tranquille e giuste, ed anche il suo desiderio di apparire. Chi voglia esaminare attentamente la maggior parte di queste tragedie, vedrà che i discorsi sono quasi sempre indirizzati ad una terza persona, che gl' interlocutori dànno segno rare volte di credersi soli fra loro, o che si rivolgono sempre, più o meno, agli spettatori. È d' uopo che noi leggiamo, per dir così, nell' anima degli eroi d' una tragedia, affinch' eglino c' inspirino interesse: e come mai parteciperemo noi alle loro impressioni, s' essi medesimi non vi si abbandonano? se, intenti sempre a condurre i loro progetti, si presentano come esseri operanti, piuttosto che come esseri sensitivi; o, ch' è peggio ancora, se si studiano di far pompa di qualità affettate? Il poeta ne deve introdurre nel santuario de' pensieri segreti, de' progetti ancora incerti, e mostrarci un cuore, il quale, non diffidando ancora di sè stesso, si lascia trasportare da tutti i suoi moti. L' eloquenza può e dee trovar luogo in una tragedia; ma come vi si scoprono l' ordinamento e la preparazione, essa più non conviene che a' discorsi pronunziati con tranquillità d' animo e per un fine manifesto. Il disordine delle passioni non conosce l' eloquenza involontaria. Colui che parla con una vera inspirazione, si è identificato nel suo obbietto, nè più si ricorda di se stesso. Quand' egli intende all' effetto che produce, e si compiace nel far pompa dell' arte oratoria, non è più l' eloquenza che vediamo nel suo parlare, ma la rettorica. Ora la rettorica, e rettorica in abito da Corte, domina in parecchie tragedie francesi, e particolarmente in quelle di Corneille. Racine o Voltaire dipinsero con maggior fedeltà i moti d' un cuore lacerato. Quando l' eroe d' una tragedia deplora la sua sciagura in antitesi, o in tratti di spirito ingegnosi, noi possiamo risparmiare la nostra pietà. L' affettazione o l' ampollosità de' concetti è come una corazza che impedisce ai dardi del dolore di penetrar nel fondo della nostr' anima. Questa pompa solenne, questa cerimoniosa assettatura dello stile tragico in circostanze ch' esigerebbero l' abbandono e la dimenticanza di sè stesso, fecero che Schiller paragonasse gli eroi della tragedia francese ai Re rappresentati nelle vecchie stampe, e che si vedono coricati sopra un letto col loro scet-

tro, colla loro corona e col loro manto reale.

La perfezione delle formalità sociali che rende singolari i Francesi dagli altri popoli, ha influito appresso di loro sulla coltura dello belle arti ed anche sopra quella delle scienze. Il sentimento, gelosissimo delle convenienze aguzza quello del ridicolo; e dove questo sentimento fosse spinto fino ad un eccesso di raffinatezza, l'entusiasmo sarebbe ito: giacchè per coloro i quali sono privi di sensibilità, ogni poco di movimento esaltato, ogn' inspirazione poetica ha un lato ridicoloso. Allorchè una cosiffatta guisa di vedere diventa generale in una nazione, vi si debbe introdurre una Critica negativa. Il pensiero, intonto agl' innumerevoli scogli che bisogna evitare, non può levarsi ad alti concetti, e il timore del ridicolo diviene la coscienza del poeta. Questo timore che arresta il volo del genio e gli tarpa l' ali, dee soprattutto essere il supplizio degli autori tragici; poichè, siccome gli estremi s' accostano, sì tosto che sparisce il patetico, si vede sorgere la parodia; tutto quello che non riesce a muovere le lagrime, provoca sull' istante il riso. Qual mortale spavento non inspira a Voltaire l' idea che verrà parodiata la *Semiramide* sul teatro italiano? Colui che passò la sua vita nel farsi beffe delle cose più rispettabili, fa valere la sua carica di gentiluomo della camera per ottenere dal governo la proibizione d' uno scherzo più che permesso senza dubbio. Poichè i Francesi hanno trovato singolare diletto nel lanciare i dardi d'uno spiritoso motteggio contro le produzioni letterarie di tutte l' altre nazioni, ci debb' esser lecito di sorridere quando li veggiamo urtare contro quel medesimo scoglio ch' essi tanto conoscono. Lessing notò con molta sagacità ciò che poteva essere di ridicolo nel disegno d' alcune opere francesi, come la *Rodoguna*, la *Semiramide*, la *Merope* e la *Zaira:* nondimeno vi sarebbe ancora da rispigolare dopo di lui, e soprattutto potrebbe alcuno divertirsi a far la guerra allo particolarità (*). Ma nella carriera polemica, questo autore mostra una virulenza che non si vuole per noi imitare. Bisogna però dire, a sua scusa, che nel tempo ch' egli scrisse, per poco non si vedevano in sulle scene della Germania che tragedie francesi, ch' esse sole facevano autorità, e che il titolo di modelli classici non era stato loro disputato. Era dunque mestieri di rinunziare ad ogni originalità, o querelarsi d' un' ammirazione esagerata. Il gusto del pubblico tedesco ha preso d' allora in poi una direzione così differente, che da tutt' altro genere d' errori è necessario preservarlo.

I Francesi dicono che i poeti drammatici hanno che fare con un pubblico che non pure è d' un senso squisitissimo pel ridicolo, ed è prontissimo a notare i difetti di gusto, ma ch' è fortemente ancora soggetto all'impazienza. Senza dubbio, questa impazienza è agli occhi loro una gran prova d' intendimento o di vivacità di spirito. Nondimeno ci si potrebbe ancor vedere qualch' altra cosa. Gli spiriti superficiali e leggieri, le anime poco sensitive manifestano sempre una inquietudine intollerante, un impaziente desiderio di cambiamento. Ma, che che sia di tale qualità, ella esercita sul teatro francese un' influenza in parte favorevole, e in parte svantaggiosa, favorevole in quanto ella sforza i poeti a tòr via l' inutile, a camminar dritto alla meta, a ristrignere l' azione, ad usare uno stile preciso. Questo genere di merito è realissimo, ed ha fatto concepire alta stima per la tragedia francese a quelli che sottopongono le arti all'esame della fredda ragione, anzichè ne godano per via del sentimento o dell' immaginativa. Ma d'altra parte, l' impazienza dell' pubblico ha l' inconveniente d' escludere dalla poesia drammatica un certo ordine di bellezze. Egli è fuor di dubbio che un movimento sempre sostenuto, e ch' esige un' attenzione sempre intensa, assume pure non so che d' uniforme e di stanchevole, altresì come avverrebbe in una musica, ove tutti i suoni fossero egualmente forti, tutti i tempi egualmente veloci, od ove lo zelo degli esecutori sempre li portasse a strafare lo desidero de' punti di riposo nelle tragedie francesi, desidero quelle felici sospensioni, ove altra volta appariva la poesia lirica. Ci ha nella vita certi momenti cui l'anima solennizza, raccogliendosi in sè stessa, o gettando uno sguardo melancolico sul passato e sull' avvenire: ciò sono quei momenti religiosi, quella consecrazione d' una commozione profonda, che

(*) Questo aveva io fatto antecedentemente in una nota; ma la soppressi in rivedendo il mio libro per farlo tradurre in francese. I versi ch' io citava, sono per la maggior parte ripresi da' Critici francesi medesimi, e per conseguente non provano nulla contro la loro teorica. Soltanto alle idee generali mi piace d' attribuir qualche importanza, e nelle mie critiche osservazioni ho voluto allegare esempi, anzichè notare errori.

io non trovo in nessuna parte. Gli eroi e gli spettatori sono sempre trasportati innanzi verso ciò ch' è per succedere; non ci ha che pochissime scene, dove una situazione sia acmplicemente esposta, e dov' ella si sviluppi con calma, indipendentemente da' suoi effetti e dalle sue cause. Trattasi del fatto e non del motivo; e pure l' intenzione segreta d' un' azione è quella che determina l' impressione che essa produce sugli spettatori. Da questa medesima impazienza nasce ancora che sì picciol campo si lascia nell' arte del Comico al muto sceneggiare dell' attore; altro tempo non gli si concede per mettere in atto i mezzi proprj della pantomima, che quello dei lunghi discorsi che gli sono indirizzati. Lo spettatore è contento se le ruote d'un'intreccio non si sono fermate un istante, e se il fracasso delle domande e delle risposte reciproche non s'è mai rimaso di farsi sentire.

In generale, l' impazienza non è una disposizione favorevole al bello. La più vivace di tutte l' arti liberali, la poesia drammatica, ha pure il suo lato contemplativo; e quand' esso è trascurato, la tragedia, in luogo di quell' interna armonia che debbe servirle di accompagnamento nella nostr' anima, non ecciterà più dentro di noi che un assordante rimbombo.

Alcune delle imperfezioni del sistema che ne occupa, furono riconosciute da' migliori Critici francesi; e nel numero di tali imperfezioni sono, per esempio, i personaggi di confidenti. Ciascun principe o ciascuna principessa si tira dietro regolarmente il suo ciambellano o la sua dama d' onore; alcuna volta si vede in un dramma fino a tre o quattro di questi passivi ascoltatori, i quali non sono presenti, che per dire al loro protettore ciò ch' egli sapeva da prima, o vero per eseguire i suoi comandamenti. I personaggi secondarj delle tragedie greche erano di ordinario vecchi educatori o nutrici, e si disegnavano sempre con tratti ben caratterizzati. I poeti sapevano così bene far conoscere lo stato dell'anima ed i progetti degli eroi del dramma, senz' aver bisogno di metterli in conversazione con subalterni, ch' eglino diedero una parte muta ad un personaggio così qualificato, com' era il famoso Pilade, il cui nome è divenuto sinonimo di quello d' amico. Ma nè per motteggi che si sieno usati a rendere ridicoli i confidenti, nè per dispiacere che abbiano gli attori a sostener parti cosiffatte, non c' è per ancora se non l' Alfieri che abbia saputo farne senza.

Un altro inconveniente della tragedia francese è l' esposizione, cioè la spiegazione dello stato delle cose al principio d' un dramma. Essa d' ordinario consiste in una confidenza circostanziata che il principe a suo bell' agio si degna fare al suo favorito. Quello stesso pubblico, la cui impazienza inspira tanto timore a' poeti ed a' commedianti, trovasi dotato di tranquillità bastevole a comportare che gli si narrino, per via di lunghi discorsi, i fatti che sarebbero dovuti succedere sotto a' suoi occhi. Si confessa che esistono poche esposizioni perfette, che i personaggi fanno risalire le loro confidenze molto più addietro che non permette la verisimiglianza, e ch' eglino si dicono quasi sempre ciò ch' è loro impossibile di ignorare. Se lo stato delle cose è complicato, è raro che si giunga a darne un' idea chiara. Le tragedie di *Eraclio* e di *Rodoguna* fanno una vera confusione nella testa. Chaulieu diceva del *Radamisto* di Crebillon: *La cosa sarebbe chiara abbastanza, se non ci fosse l' esposizione*. In generale tutto il sistema delle esposizioni; tanto nella tragedia, quanto nell' alta commedia francese, mi pare difettossissimo. Un cominciamento, senza movimento drammatico, in cui s' istruisce gravemente l' uditorio, è contrario allo spirito del teatro. Nel momento che s' innalza il sipario, gli spettatori sono di necessità turbati da mille distrazioni, la loro espettazione non è ancora eccitata, e nondimeno egli è allora appunto che l'autore esige ch' essi prestino tutta la loro attenzione ad una fredda narrativa, di cui nessuno ancora si prende pensiero. Ma, si dice, i Greci facevano il medesimo: ed io rispondo che i fatti, in generale molto più semplici, sui quali si fondavano le loro tragedie, erano quasi sempre conosciuti da prima; e che d' altra parte l' esposizioni, tranne i prologhi male immaginati di Euripide, erano piene di movimento e di vita, ne avevano quell' aria positiva o dogmatica che regna al principio de' drammi francesi. Con qual arte maravigliosa, all' incontro, Shakespear e Calderon istruiscono lo spettatore! Entrambi signoreggiano di primo tratto l' immaginazione; e, solo allorquando è destata la curiosità, si fanno essi a sviluppare le supposizioni fondamentali della loro favola. Vero è che tal mezzo è interdetto ai Tragici francesi. Il tempo è loro misurato con tanta economia, non si concede loro, se non solamente con tante restrizioni, la licenza di colpir gli occhi o d' interessare per via

del movimento della scena, che, s'ei vogliono che l'effetto vada crescendo, sono costretti di riservare per l'ultimo atto quel poco ch'è loro permesso in questo genere.

Ricapitoliamo. I Francesi hanno creduto d'aver concepita la loro tragedia sopra una idea astratta: hanno voluto unire, senz'alcun'addizione straniera, ed al maggior grado di purezza possibile, la dignità, la grandezza, le situazioni sorprendenti, lo sviluppo delle passioni ed il patetico che convengono alla tragedia; ma con ispogliarla di tutti i suoi accessorj, la hanno fatto perdere alquanto di verità, di profondità, di vita, e le hanno tolto la sua fisonomia caratteristica. Una mano libera e ardita non ha più disegnato facili contorni, e i quadri più non offersero colori brillanti e variati. La forza a grado a grado crescente d'una passione che si va sviluppando con lentezza, l'abbandono involontario, il trasporto del dolore, in una parola tutti i grandi effetti tragici vi hanno preso una tinta più appannata. La teoria della tragedia è presso a poco al medesimo punto, ch'era l'arte de' giardini a' tempi di Le Notre. La difficoltà superata, il trionfo dell'arte sopra la natura, una fredda grandezza, vi si fanno egualmente ammirare. Vi si osserva la medesima simetrìa, la medesima dirittura tirata a filo, ed un ordine di curve ben compassate del pari; e indarno egualmente, rivolgendoci all'architetto di queste regolari meraviglie, vorremmo fargli comprendere l'ordine segreto che regna in un giardino inglese, e gli mostreremmo come una serie di paesetti variati, scoperti l'uno dopo l'altro, e destinati a farsi mutuamente risaltare, concorrano a produrre sull'animo una particolare impressione, profondissima insieme e dolcissima.

Superstizioni anticamente radicate appresso ad una nazione sono di rado accidentali; esse dipendono da una disposizione universale di spirito, e da cui ne pur gli uomini più ragguardevoli sono affatto esenti. Queste superstizioni debbono allora esser considerate non già puramente come cause, ma come conseguenze manifeste di occulti principj. Noi volentieri concediamo che le leggi proibitive d'una Critica fondata sull'analisi ha limitato il volo de' Tragici francesi; ma rimane sempre dubbioso, se, abbandonati a sè stessi, e' non avrebbero concepita una teorica più vasta, e fatta non ne avrebbero una felice applicazione. Non si può negare ad alcuni di loro i più rari talenti e l'abilità più consumata; se, posti in circostanze sfavorevoli, riuscì loro d'attingere a sovrane bellezze, ben meritano d'essere doppiamente ammirati; nondimeno siamo lontani dal convenire, in tesi generale, che la difficoltà superata sia una sorgente di piacere, e che un *capo d'opera* debba essere ancora un giuoco di forza. Non è contra la gloria degli autori che noi ce la pigliamo; solamente abbiamo desiderato di rintuzzare con giusta energia la pretensione che hanno i Francesi di erigersi in legislatori universali del buon gusto.

Ho già toccato, così in passando, la prima età del teatro francese. Si volle imporre ai poeti obblighi ognor più severi. La fede nella infallibilità d'Aristotile, ed il rispetto per l'autorità degli Antichi regnarono sempre con maggiore impero. Tuttavia la naturale inclinazione degli autori li trasse inverso il teatro spagnuolo, tanto come l'arte drammatica non fu sviluppata in Francia a segno che s'assecurasso di mettersi per una via indipendente. Gli autori non si contentavano d'imitare il genere degli Spagnuoli, ma eziandio usurpavano loro le invenzioni più ingegnose, come si vide a' tempi di Richelieu, ed anco durante una parte del secolo di Luigi XIV. Racine è per avventura il primo poeta che non abbia partecipato di questa influenza straniera. Quasi tutte le commedie di Corneille, altresì come due delle sue tragedie più stimate, *Il Cid e Don Sancio d' Arragona*, sono drammi spagnuoli rifusi. La sola tragedia di Rotrou che sia rimasta sul teatro, il *Vincenslao*, è imitata da Francesco di Roxas. Una commedia di Molière che non fu rappresentata, la *Principessa d'Elide*, è tratta da Moreto. Il *Don Garzia di Navarra* è tolto da un autore spagnuolo sconosciuto. Il *Festin de Pierre* porta l'impronta della sua origine (*). Non si ha che a legger le opere di Tommaso Corneille per rendersi persuaso che, da poche eccezioni in fuori, non sono esse che componimenti spagnuoli per lui rimaneggiati. Altrettanto si può dire delle prime produzioni di Quinault, cioè delle sue commedie e tragicommedie. Il diritto di attignere da cotesta fonte era così general-

(*) Questa commedia prova che Molière non era molto pratico dello spagnuolo. Come mai poteva egli tradurre il titolo della commedia intitolata il *Combidado de piedra* (*Il Convitato di pietra*) con queste parole *Festin de Pierre*, parole che non significano niente, o significan tutt'altra cosa?

meuta riconosciuto in Francia, cha niuno si pigliava nemmeno il pensiero di restituire all' originale una parte de' successi che otteneva la copia. Non ci ba che *il Cid* in cui aia più volta citato il testo, e ciò senz' altro perchè si era contrastato a Corneille il merito dell' invenzione. Sarebbe un' occupazione molto istruttiva lo scoprire i francesi, ed il paragonare insieme gli autori delle due nazioni. Bisogneria però mettersi intorno a cotal lavoro in un modo diverso da quello cha praticò Voltaire, quand' egli volle risalire all' origine dell' *Eraclio*; poichè, secondo Garzia de la Huerta, egli non diè segno in questo nè di cognizioni, nè tampoco di buona fede.

Se il genere spagnuolo è cessato d' essere in favore sul teatro francese, ciò dipende primieramente da questo, ch' esso non ò quivi conosciuto se non per via di copie il più sfiguratissima, e poscia perchè nulla e così differento, come il carattere di quelle due nazioni, e per conseguenza come lo spirito delle loro lingue e della loro poesia. La lingua francese è l' interprete fedele del raziocinio; essa è chiara a metodica; dovo cha l' idioma spagnuolo, come ne insegna l'istoria, s' è grandemente arricchito de' tesori dell' Orieote; esso compiacesi nelle immagini ardite e ne' giuochi fantastici dallo spirito: se dunque, conservando la sostanza de' caratteri e delle situazioni, si privino i drammi spagnuoli di tutto il lusso dei loro ornamenti, di quelle *romances* inspirata da una brillante fantasia, di quella strofe rimate che fanno l' effetto delle variazioni musicali, o se, facendo passara lo stile per l' uniforme trafila del verso alessandrino, si sottoponga davvantaggio la struttura generale alle regole d' Aristotile, non ci sarà più veruna convenienza fra il soggetto e la forma, e si rinunzierà al solo genere di verità che possa esistere ancora nel dominio della finzione.

L' incanto della poesia spagnuola consiste nella moscolanza della seria e sublime inspirazione che sembra originaria del Nord, colla dolce voluttà del Mezzodì e colla splendida pompa dell' Orienta. Il genio di Corneille aveva de' tratti di somigiianza col genio spagnuolo, ma totalmente dal lato serio. Questo poeta si può riputare per uno Spagnuolo educato sulle sponde della Senna. Egli è gran peccato che, appresso il *Cid*, non abbia trascelto soggetti ove potesse sviluppare i sentimenti di lealtà e d' onore cavalleresco che riempievano la sua anima; imperocchè, quand' egli si mise dentro all' istoria romana, non fece cha mascherare questi sentimenti medesimi sotto l' apparenza del severo amor di patria a della ambiziosa politica cbe regnarono successivamenta in Roma. In generale, egli attese meno ad eccitar la pietà od il terrore, che la meraviglia, per mezzo degli stati straordinarj in che pose i suoi personaggi, o vero l' ammirazione per mezzo del grandioso carattere ch' egli feca loro spiegare. Anzi egli ama così volontieri di levarci in ammiraziona, che allorquando non gli è dato d' inspirarcene per gli eroi della virtù, vuola sforzarci a sentirne per gli eroi del vizio; tanta è l' audacia ch' egli dà loro, la forza d' animo, l' estensione di spirito; tanto gl' innalza sopra le debolezze umane. Egli giugne sovente insino a far loro spiegare un' arroganza di cui non si vede la cagione; sembra ch' essi vadano fieri della loro fierezza. Spesso i grandi compensi ch' essi hanno in sè medesimi, allontanano da loro il nostro interesse, sia che meritino, o no, d' inspirarne. Corneille ha frequentemente dipinto la lotta della volontà contro le passioni; ma siccome egli amava le idee generali, non presentò questa tenzone immediatamenta, e nè fece uno scontro fra principj opposti. Egli è soprattutto nella dipintura dell' amore, che questo poeta riesce freddo, senza dubbio perchè non seppe risolversi di mostrare questa passione coma una debolezza interessante. Essa non pertanto opera molto nai suoi drammi, ed ancora in qualli ove è maggiormenta aliena dal soggetto. Egli obbedì forse in questo al gusto del secolo; forse che il suo spirito cavalleresco gli faceva riputar l' amore per l' ornamento della prodezza, pel colorato pennoncello che ondeggia vicino alla punta della lancia, per la fulgida ciarpa che la bellezza dona al valore. L' amore non è in Corneille quel potere formidabile e cha strascina gli animi con sè, quell' affetto cha s' insinua imparcettibilmente nel cuore, a quindi vi regna da sovrano: è un omaggio esclusivo e lusinghiero, un dovere in prima scelto liberamente, ma che di poi vuol guardare il suo posto a canto degli altri doveri. In cotal guisa presentò questo poeta l' amore nelle sua migliori composizioni, in quelle di sua vecchiaja ei lo fa cedere all' ambizione, e queste due mollo si spossano reciprocamente. Le eroine di Cornaille non hanno nulla di femminile; l' amore che inspirano, è per esse un mezzo, anzichè un fine, giacche se ne

valgono per incitare i loro amanti ad imprese pericolose, e talvolta pure a delitti; la qual cosa sicuramente non fa che gli uomini facciano nobil figura. Gli eroi innamorati sono schiavi condannati ad una cieca obbedienza: sono nobili messaggieri che hanno eroiche commissioni, le quali debbono loro meritare alti favori. Donne tali, qual è Emilia nel *Cinna*, possono di fatto godere della loro possanza, ma non sono capaci d'amare.

Se Corneille, dipingendo i suoi caratteri, s'è dilungato dalle proporzioni della natura umana, s'egli ha di troppo fatto risaltare la parte energica, e di troppo confinato nell'ombra la parte sensitiva dell'anima, se i suoi eroi hanno una volontà troppo forte e affetti troppo deboli, egli s'è discostato ancor più dal vero nelle situazioni da esso immaginate. Esse presentano così spesso dei contrasti simetrici che ben possiamo chiamarle antitesi in azione, e che alla fine si trova naturale che i personaggi s'esprimano in epigrammi sentenziosi. Notabilissima è sovente l'eloquenza di Corneille per la forza e la concisione, ma riesce altre volte enfatica e sforzata, e si risolve in vòte amplificazioni. Sembra che i poeti latini del tempo della decadenza delle lettere, Seneca il filosofo e Lucano, sieno stati tenuti da lui per esemplari da imitare, e di fatto egli ha soventemente qualche simiglianza con Seneca il tragico. Questo stile declamatorio non può che stancare tostamente colla sua monotona pompa; ma pure egli fece maravigliosamente risaltaro il merito d'alcune parole semplicissime che talvolta lo interrompono (*); nondimeno l'impressione di queste belle parole è spesso indebolita da' lunghi discorsi che vengono lor dopo. Quando una madre spartana, nel dare lo scudo al figlio, disse le famose parole che si possono paragonare a quelle del padre d'Orazio, ella per certo niente altro soggiunse.

Pare che Corneille sia stato principalmente destinato a dipingere l'ambizione, questa passione che stabilisce il suo trono in un'anima spogliata di qualunque tenero affetto. Egli aveva passata la sua giovinezza durante le ultime guerre civili, ed avea veduto gli avanzi dell'indipendenza feudale. Non si sa fino a qual segno egli abbia partecipato l'influenza dello spirito che regnava a quell'epoca, ma è certo ch'egli sembra già occupato nelle grandi questioni politiche che tanto agitarono il secolo a cui Voltaire diede l'impulso. Nondimeno egli pagò a Luigi XIV, in versi attualmente dimenticati, quel medesimo tributo d'elogi a che si assoggettarono tutt'i poeti contemporanei.

Corneille aperse la sua carriera con grandissimo strepito dando il *Cid*. Abbiamo veduto ch'egli ne andava debitore della prima idea ad una composizione spagnuola, di cui pare che abbia seguito esattamente il disegno. Io non conosco il *Cid* di Guillen de Castro; ma, se giudicar ne dobbiamo sui passi allegati in Corneillo, esso è scritto con molta semplicità, e non ha la pompa dello stile della tragedia franceso; non so se il merito d'una elocuzione più forbita sia costato qualche sagrifizio particolare. Tutti i Critici francesi concordano in questo, che trovano inutile il personaggio della Infanta; ma l'autore spagnuolo avea pensato cbe l'amore d'una Principessa dava a Rodrigo un certo che di così brillante, e lo indicava così bene pel fiore della cavalleria, che la passione di Cimene ne diveniva più scusabile. Tuttavia sarebbe stato mestieri d'immaginare la parte dell'Infanta in un modo più dolce e più armonico; nè si può negare che, tal quale essa è, non influisce nè poco nè punto sul colorito generale del dramma. Il medesimo si può dire delle vittorie riportate da Rodrigo sui Mori, le quali imprese, per gli stessi motivi, si sarebbero dovute presentare più luminosamente. Comunque si sia, il *Cid* fu accolto con trasporti d'ammirazione, ed il maraviglioso piacere che fece un dramma, in cui non entravano passioni basse di sorte alcuna, e interamente fondato sul conflitto di sentimenti così puri, come sono quelli dell'onore, dell'amore e del dover filiale; questo piacere, io dico, dimostra evidentemente che a quell'epoca lo spirito romantico viveva ancora appresso dei Francesi, e ch'eglino s'abbandonavano senza riserva alle impressioni della natura. Ma i begli spiriti di quel tempo non parteciparono di tale entusiasmo: e' sostennero, e primieramente l'Accademia, che il soggetto del *Cid* (uno de' più belli che sia mai toccato ad un poeta) non valeva niente per la tragedia; e siccome non erano atti a trasportarsi in un altro secolo e nel centro di costumi differenti, si vi trovarono una quantità d'inverisimi-

(*) Cioè, il *qu'il mourut* del vecchio Orazio; il *soyons amis, Cinna*; ed il *moi* di Medea. Quest'ultima parola, per dirla così in passando, è tolta da Seneca.

glianze e di sconvenienze (*). Il *Cid*, è vero, non è una tragedia nel senso degli Antichi, o Corneille gli aveva dato da prima il nomo di tragicommedia; come mai dunque un dramma cotanto alieno dalle idee dei Greci poteva essere giudicato innanzi al tribunale d'Aristotile?

Si rimproverò alla tragedia degli *Orazj* di mancare d'unità. Pare che l'uccisione di Camilla e la sentenza che assolve Orazio fratricida in favore d'Orazio vittorioso, sia una seconda azione indipendente dal certamo de' tre fratelli albani co' tre fratelli romani. Corneille s'era il primo lasciato persuadere d'aver peccato contro la regola; ma io trovo ch'egli ebbe il torto di darsi vinto. Se la morte di Camilla non avesse fatto parte del dramma, le donne vi sarebbero state inutili infino da' primi atti; o se l'ardente amor di patria d'Orazio non avesse in lui soffocata la voce del sangue, il combattimento che salvò Roma non sarebbe stato un soggetto da tragedia, ma un fatto semplice e senza nodo drammatico. Un difetto più reale, a parer mio, è questo che il poeta abbia rappresentato *intra privatos parietes*, e senza colpire gli sguardi, un avvenimento pubblico che decideva della sorte dei due popoli; ed è chiaro che un tal difetto fa poscia cadere il quinto atto. Qual altra impressione avrebbe fatto questo spettacolo, se il vincitore, come ne lo dipinge Tito Livio, solennemente condannato da crudel sentenza al cospetto del Re e del popolo intero, avesse ottenuta la sua grazia, mercè delle lagrime e delle grida del suo vecchio genitore? Di poi, perchè non s'è contentato il poeta d'attenersi alla storia, la quale ne insegna che una sorella d'Orazio amava un Curiazio, ed immaginò ancora di maritare una sorella di Curiazio con uno degli Orazj, supponendo che le tenere inclinazioni trionfino appresso d'un eroe, in quella guisa che appresso dell'altro domina l'amor di patria? Di qui risulta una grande inverisimiglianza. Si sarebbero mai scelti, per un simile combattimento, de' guerrieri legati da vincoli così stretti, e che avrebbero avuto tante ragioni di trattarsi con reciprochi riguardi? Del resto non v'ha che l'impeto della prima gioventù che possa scusare l'uccisione di Camilla. Salvo cho non fosse un vero forsennato, Orazio, già marito, avrebbe sopportato con mansuetudine le querele d'una infelice sorella.

La tragedia di *Cinna* è tenuta per molto superiore agli *Orazj*. Si può non pertanto già notarvi una inspirazione meno elevata e sentimenti meno puri. La favola è patentemente discesa dalla sfera ideale, e tutti vi sono alterati i motivi da diverse combinazioni. Il *repubblicanismo* di Cinna non è che il velo d'un'altra passione; egli stesso non è che uno stromento nelle mani d'Emilia ed Emilia d'altra parte sagrifica il suo preteso amore alla sua vendetta. La grandezza d'animo d'Augusto è talmente equivoca, che possiamo prenderla per la pusillanimità d'un vecchio tiranno. In oltre, la congiura è tenuta in lontananza, e non traspare che da un magnifico racconto. Essa non eccita quella cupa inquietudine, quell'espettazione dell'avvenimento, che può rendere un tal soggetto il più *tragediabile* che mai. Emilia, l'anima del componimento, fu con elogio chiamata da Chaulieu un'adorabile Furia; ma le Furie si lasciano placare per sagrifizj e preghiere, laddove Emilia rimane sorda a tutte le voci della pietà. Il culto d'una divinità cosiffatta può a mala pena esser permesso ad un amante: quindi i suoi adoratori, Cinna e Massimo, sono veri scellerati, il cui tardo pentimento non può aversi per sincero.

Si vede già qui manifestarsi quella disposizione al machiavellismo de' motivi, che più tardi diventò il carattere dominante delle composizioni di Corneille. Un uso cosiffatto di mezzi artifiziosi, sempre in sè stesso dispiacevole, diviene ancora più volte, appresso di questo poeta, disadatto e inutile. Egli presumeva di superare i più sagaci conoscitori del mondo, degli uomini, degli affari e della Corte; dotato dell'anima più retta e più onesta, egli aveva la pretensione di poter essere maestro a Machiavelli medesimo. Dottamente e con una cotal compiacenza egli fa pompa di tutto quello che sa circa l'arte di ingannare; ma non avea pur sospetto de' segreti andamenti d'una scaltra politica, delle sue pieghevolezze e de' suoi sutterfugi; s'egli avesse osservato Richelieu, avrebbe potuto far progressi assai maggiori.

Fra le tragedie ove Corneille dipinse il carattere dello spirito pubblico appresso gli antichi Romani, si nota principalmente *La morte di Pompeo*. Questa tragedia offre dei passi sorprendenti; ma, in totale, ci ha più

(*) Scuderi parla di Cimene come quasi di un mostro, e chiama tutto il dramma un *mechant combat de l'amour et de l'honneur*.

pompa che verace grandezza, e pur troppo vi si ravvisano le iperboli di Lucano. Io non ci vedo che *arie di bravura* in fatto di rettorica, debolmente legate insieme dal filo d'un intreccio male accozzato. In oltre, i rigiri di Tolomeo e la interessata civetteria di sua sorella Cleopatra fanno un meschino contrasto colla morte del gran Pompeo, col profondo dolore di Cornelia, colla magnanima pietà di Cesare. Tosto che il vincitore ha renduto gli ultimi uffici all'ombra sdegnata del suo nimico, egli si prostra a' piedi della più bella delle regine: nè questo è un semplice omaggio; egli è innamorato davvero, arde e sospira. Cleopatra, dal canto suo, giusta l'espressione del poeta, vuole a forza d'occhiate rinsignorirsi dello scettro di suo fratello. Cesare si mostra quello ch'egli era in fatti, l'amante di tutte le donne; ma non è già questo un genere di passione che s'abbia a presentare sul teatro tragico.

Nel *Sertorio*, opera scritta molto più tardi, Corneille ha trovato il modo di far comparir piccolo il gran Pompeo, e ridicolo l'eroe della tragedia. Sertorio esclama:

Que c'est un sort cruel d'aimer par politique!

Questo verso può essere applicato a tutti i personaggi della tragedia. Nessuno ama veramente, ma tutti fanno servire un preteso amore ad un fine politico. Un guerriero, indurato nell'armi e canuto, Sertorio spasima d'una regina spagnuola, Viriate; nondimeno egli sostituisce un altro adoratore in suo luogo, e va egli stesso ad offerir la sua mano ad Aristia. Allorchè Viriate lo sollecita ad isposarla, ei le chiede instantemente alquanto d'indugio. Viriate, dopo alcuni urbani complimenti, confessa con franchezza di non sapere che cosa sia l'amare, o l'odiare, e tutto che segue è privo al pari d'affetto. Le tracce d'una simile freddezza d'animo si osservano anche nell'opere della gioventù di Corneille, ma in quelle della sua vecchiaja la veggiamo palesarsi in modo straordinario.

A rincontro, i sentimenti cristiani sono espressi nel *Polieuto* con dignità e calore. Nondimeno vi si potrebbe forse notare una fede costante e ferma, piuttosto che un vero entusiasmo religioso. I miracoli della grazia vi sono introdotti in fatto, ma non già manifestati sotto un lume sorprendente a un tratto e misterioso. Voltaire osservò che i primi atti di questo componimento pendono nella commedia per lo stile del dialogo e pel genere delle situazioni. Una donna, maritata contro la propria inclinazione per obbedienza a suo padre, o che dichiara all'amante ed al marito che, se i suoi primi affetti sussistono ancora, ella saprà nondimeno serbarsi fedele al suo dovere; ed un padre interessato e volgare, in preda al rammarico di non aver fatto sposare a sua figlia il favorito dell'Imperatore, non sono cose, a dir vero, che promettano grandi effetti tragici. Gli affetti così divisi, come si trovano in Paolina, sono però veramente in natura, ed i contrasti del suo cuore debbono trovar pietà, non che perdono, anche innanzi a'giudici meno indulgenti. I Critici sono in questo d'accordo, che il suo stato ed il carattere di Severo formano il pregio più grande di tutta la tragedia. Ma l'attiva generosità d'un giovine eroe, la cui passione accresce ancora il suo merito, respigne nell'ombra la rassegnazione di quel Polieuto che sagrifica sè stesso, senza dar segno che molto gli costi un simile atto. Da questo esempio si volle conchiudere che il volontario sagrifizio de' Martiri non poteva produrre un effetto veramente tragico. Io penso altrimenti. La gioja colla quale queste sante vittime della fede soffrivano i tormenti della morte, non era già indifferenza, ma eroismo d'amore; e prima che fossero strascinati al supplizio, essi erano già usciti vincitori d'una dolorosa tenzone contro tutti gli affetti terrestri. Qual viva e profonda commozione non può mai destare il poeta, quand'egli ne dipinge le angosce della natura, intanto che un'anima angelica ripiglia il suo volo verso il cielo! Nel *Polieuto* la catastrofe è condotta con un mezzo cattivo per ogni rispetto; quel Felice, la cui bassa vigliaccheria fa ritorcere contro Polieuto tutti gli sforzi del suo rivale per salvarlo, guasta la bellezza del quadro.

Bisogna che Corneille avesse grande appassionatezza alle antitesi simetriche, poichè confessa che la *Rodoguna* è l'opera sua favorita. Io mi rapporto a Lessing per far notare la dabbenaggine di que'due Principi che posti fra due furie sitibonde di sangue, corrono continuamente dall'una all'altra senza sapersene liberare. Voltaire non si stanca di citare l'ultimo atto come uno de' fenomeni più sorprendenti del teatro francese. Ma nulla mi riesce più strano, lo confesso, di questa maniera di giudicare le produzioni delle arti, ammirando una parte indipendentemente dal tutto, senza del quale nè pur essa esisterebbe.

È noto quanto sia difficile a comprendere l'intreccio dell'*Eraclio*. Il nodo principale della tragedia, l'incertezza del tiranno Foca che non sa quale dei due giovani eroi sia suo figlio, e qual di loro sia il figlio del Re ch'egli uccise; questo nodo, io dico, ha molta somiglianza con quello d'un dramma di Calderon (*), e niente si trova di simile nell'istoria. Per altri rispetti, i disegni dei due poeti sono differentissimi. Comunque si sia quanto al merito della invenzione, l'ingegnosa bizzarria degli avvenimenti appresso di Calderon s'accorda colla brillante magia dei colori poetici; quando in Corneille la fatica di avolgere un intreccio ravviluppato non è risarcita cho da una serie d'epigrammi tragici che non porgono diletto alcuno all'immaginazione.

Il *Nicomede* è una commedia politica molto arida, e che a grande stento viene ravvivata dalla continua ironia dell'eroe.

Questi sono presso a poco i soli drammi di Corneille che sieno rimasti sulle scene. Quelli ch'egli compose nella sua vecchiaja, non sono che trattati in forma di dialogo sulla region di Stato, applicabili a tutti i casi particolari: metti delle partite di scacco in tragedia, e t'acquisterai lo stesso merito.

Chiunque abbia la sofferenza di trascorrere tutti i drammi di Corneille riconosciuti per cattivi, resterà meravigliato di vedere coma tutti sieno condotti secondo i medesimi principj, e, dallo stile in fuori, con tanto artifizio, quanto i suoi lavori più celebrati. L'orditura dell'*Attila*, per modo d'esempio, ha di molti riscontri con quella della *Rodoguna*. È curioso altresì d' osservare, ne'suoi giudizj sulle proprie tragedie, quanta importanza egli attribuisca a semplici bagattelle, mentre che sembra si dimentichi del fine principale della poesia tragica, la rivelazione de'misteri dell' anima e del destino umano.

Racine, che gia da un mezzo secolo è stato dichiarato il poeta preferito della nazion francese, non fu, mentr' egli visse, così favorito dalla sorte, come il suo predecessore e, non ostanti parecchi luminosi successi non gli fu dato godere d'una gloria sgombra di nubi. Riconoscendo noi ch'egli avava di molto contribuito al perfezionamento della lingua francese, abbiamo già pagato un giusto tributo d'elogi alla nobile eleganza, all'espressione veramente poetica, al mirabile meccanismo de'suoi versi. Egli ebbe de'rivali sulla scena, e, cosa a mala pena credibile, de'rivali sovente fortunati. Gli ammiratori esclusivi di Corneille, fra'quali si nota particolarmente madama De Sevigné, voltarono a lui le punte. D'altra parte l'invidia gli opposa Pradon : e questo poeta, indegno di essergli messo a confronto, gli rapì, ad onta delle vive lagnanze di Boileau, i suffragi della moltitudine e fino a quelli della Corte. Il dolore che sentì Racine per una simile ingiustizia, lo arrestò nella carriera drammatica nel momento che il suo ingegno era giunto al grado più alto di maturità.

Appresso, e quando s' apersero gli occhi del pubblico, gli scrupoli d' una malintesa pietà impedirono che questo poeta ripigliasse a comporre pel teatro, e la sola madama De Maintenon potè ottenere ch'egli consentisse di trattare in favore del suo istituto di Saint-Cyr alcuni soggetti tolti dalla sacra scrittura. È verisimile che, se non erano le cagioni preallegate, il suo genio avrebbe spiegato un volo ancor più sublime, poichè si osserva ne' suoi lavori una perfezione sempre crescente.

Racine sparse una grande vaghezza nella sua poesia; naturalmente capacissimo di tutte le tenere commozioni, ei l' esprime con dilicate gradazioni e con felice armonia. Non bisogna per avventura aver troppo in pregio il merito della savia moderazione che lo porta ad osservare in tutto una giusta misura, poichè l'energia non era ciò che in lui soprabbondasse. Scorgesi anzi nell'opere sue qualche traccia di debolezza, e può darsi che questo difetto non fosse alieno dal suo carattere. Nelle sue prime composizioni egli rendette omaggio a quella sdolcinata galanteria che serviva allora, qual falsa immagine dell'amore, a formare il nodo d'un intreccio; ma di poi egli s'accorse di tutto ciò che al bella passione, sviluppata con arte, poteva aver di teatrale e di poetico, e fece, ne'suoi personaggi femminili soprattutto, stupende pitture dell'amore. Parecchie scene di questo poeta respirano fors'anche una voluttà troppo tenera, la quale, mercè della delicatezza e della purità dell'espressioni, non fa che

(*) Voltaire s'avrebbe potuto risparmiar la briga di provare che Calderon non imitò Corneille; ma ben più difficile è dimostrare che Corneille non abbia imitato Calderon. Certo è che il poeta francese si vanta d' aver concepita la prima idea di questa tragedia; ma bisogna ricordarsi che, sotto forzato dalla necessità, egli riconobbe i suoi debiti verso l'autore spagnuolo del *Cid*.

penetrare più profondamente nel cuore. I movimenti contraddittorj d' una passione sfortunata, il delirio d' un cuore consumato da vani desiderj,sono dipinti da Racine in un modo più commovente e più intimo,di quello che fossero stati prima di lui sul teatro francese, e di quello per avventura che furono da poi. Il suo genio naturale lo conduceva più presto verso il genere dell'elegia o dell' idillio, che verso il genere eroico. Non dico però che, inspirato da soggetti d' altra natura, egli non abbia mai fatto risonare accenti più gravi e più severi, e che non si sia innalzato a più alti concetti:Acomat e Mitridate sono caratteri profondi e robusti; ma bisogna distinguere così ciò che ricercava il disegno della sua composizione,da ciò ch'egli sceglieva per una predilezione personale, come le sue produzioni di poeta drammatico dalle libere creazioni del suo cuore. Tuttavia, non dobbiamo dimenticarci ch'egli compose, ancor giovanissimo, le più delle sue tragedie, e che l'età sua potè influire sulla scelta de'suoi soggetti. Per altro,egli non ci disgusta mai con mettere, a capriccio, delle atrocità sulla scena, come fecero Corneille e Voltaire; ma per l'opposto egli nasconde alcuna volta la bassezza e la crudeltà sotto forme troppo leggiadre.L'orditura delle tragedie di Racine non pare a me certamente così lontana da qualunque rimprovero,come la stimano i Critici francesi, ed ho soprattutto molte obbiezioni da fare contro la maniera colla quale egli trattò gli argomenti attinti della mitologia. Nondimanco, adottato che si sia una volta il sistema nazionale sulle regole e sulle creanze teatrali, sono anch'io d'accordo che è difficile il superar tanti ostacoli con più destrezza e più felicemente,che egli abbia fatto. In ultimo,qualunque si sieno le critiche parziali che possa taluno permettersi contra le opere di Racine,considerandolo nel complesso della letteratura francese, e paragonandolo co'suoi predecessori i più grandi elogi fatti a questo poeta non si meriteranno mai taccia veruna d' esagerazione.

I due primi saggi della giovinezza di Racine non offrono nulla di notabile, se non solamente la docilità colla quale egli si ristrinse entro a'limiti che Corneille avea prescritto alla tragedia. Soltanto nell' *Andromaca* egli spiegò un volo indipendente,e diede segno di quello ch'egli era.Egli vi dipinse i conflitti, il flusso e riflusso delle passioni, con una verità e con una energia, di cui non si era per ancora avuto esempio sulla scena francese.Andromaca,vedova fedele e madre appassionata, vi si presenta co' tratti più belli e più commoventi; o la fiera Ermione, in preda al delirio della disperazione,ne agita profondamente il cuore. Ci ha della grandezza tragica nell'orrore che inspira Oreste ad Ermione dopo ch'egli s' è renduto stromento della vendetta di lei, e nello stato di Oreste nel momento ch' egli apre gli occhi sul misfatto da lui pur anzi commesso.I personaggi virili, così nella presente tragedia, come in parecchie altre di Racine, si atteggiano d' un modo meno felice, e producono minore effetto che quelli di donne. Pirro, che in mezzo alle sue proteste di amore minaccia continuamente Andromaca di mettere a morte Astianatte dov' ella non voglia corrispondere a'suoi voti, è un fellone bene educato che presenta con garbo il pugnale alla gola. E poi, come mai figurarsi parricida Oreste sotto l'immagine d'un amante sommesso e disprezzato? Egli non fa pur motto dell'uccisione di sua madre; par ch'ei l'abbia totalmente dimendicata, nè si comprende che cosa vengano a fare da ultimo le Furie: è questa una stranissima incongruenza. Fors'anche ci ha non so che di alquanto puerile nella premura che si dànno tutti i personaggi del dramma di cercarsi e di fuggirsi a vicenda.

Notai già con elogio qual profonda cognizione dell'istoria supponeva la tragedia di *Brittannico*.I caratteri di Nerone, d'Agrippina, di Narciso e di Burro, sono disegnati con una precisione così perfetta, ed il colorito è una mescolanza di tinte così naturali, che, dal lato della dipintura istorica,è forse questa la prima delle tragedie francesi. Racine ebbe l'arte di far capire quello ch' egli non espresse,e la vista degli spettatori penetra il velo che nasconde ancora a'Romani il tenebroso avvenire.Accennerò una sola inavvertenza sfuggita al poeta. Egli vuol dipingnere quel mostro crudele a un tempo e voluttuoso, che solo in apparenza è domato da una virtuosa educazione;e non pertanto,alla fine dell'atto IV, Narciso fa sapere che Nerone ha già fatto spettacolo di sè al popolo, come istrione e come condottiero di carri. Egli però non discese a tal punto d' avvilimento,se non quando ebbe fatto il callo a'delitti più gravi. Nerone, interamente sviluppato; Nerone frenetico a un tratto e vigliacco; Nerone che unisce la crudeltà ad una vanità capricciosa; Nerone poeta, cantante,

istriono, giocolare; Nerone che ricerca gli applausi spargendo sangue,e che si dà vanto di recitar de'versi d'Omero nelle angosce della morte;Nerone finalmente non potrà mai comparire sulla scena che in un dramma misto in cui la dignità continua non sarà una condizione necessaria.

Parmi che i Critici francesi sieno d'ordinario ingiustissimi verso la *Berenice*. Racine, com'è noto, non trascelse da sè il soggetto di questa tragedia; una giovine e virtuosa Principessa glielo propose. È questa, a dir vero, una tragedia che s'accosta all'idillio, ma è piena della più dilicata sensibilità. Nessun poeta sa presentare, come Racine le debolezze delle donne con riguardo ed ancora con dignità.Berenice, che da cinque anni vive nel palagio di Tito, non ha punto perduto del suo nobile decoro; noi la vediamo sempre regina, e sempre pura. Il principale difetto di questa composizione,è, secondo mio avviso, il personaggio importuno d'Antioco.

È fama che Corneille, vedendo per la prima volta rappresentare il *Bajazet*, dicesse: *Voilà des Turcs bien francais!* Un biasimo cosiffatto non può risguardare che i personaggi di Bajazet e d'Attalide, perocchè il granvisire è turco,quanto può essere.Quando una favorita,come l'odiosa Rossane, si fa Sultana, ella debbe gettare il fazzoletto. Ho notato altrove che i costumi turchi nella loro barbara rozzezza non potevano essere fedelmente dipinti sul teatro d'una nazione civile. Racine, avvertito senza dubbio dal suo gusto dilicato, ne volle mitigar tutte le forme e lasciar aussistere la sostanza. I mutoli ed il cordone sono mezzi presso a poco necessarj in un serraglio. Ma se il poeta non osa parlar di strangolare se non impiegando eleganti perifrasi, sarà questa una contraddizione; poichè,quando si presuppone che lo spirito de' personaggi sia dimesticato con un'idea, debbono essi valersi del vocabolo proprio per esprimerla.

L'intreccio del *Mitridate*, siccome notò Voltaire, ha molta somiglianza con quello dell'*Avaro* di Molière. Duo fratelli sono innamorati d'una Principessa fidanzata al loro genitore e quest' ultimo, fingendo di voler distaccarsi da essa, scopre chi e quello da lei preferito. L'imbarazzo de' due figli, nel momento che sono informati del prossimo arrivo del padre loro cui tenevano per morto, è veramente una situazione comica. La famosa scena politica in cui Mitridato si consiglia co'suoi figli intorno al gran progetto di portar la guerra in Italia, è con giusto titolo grandemente ammirata, e Racine lotta in essa con buon esito contra Corneille. Ma, tuttochè questa scena sia logicamente annodata all'azione, non consona nè allo stile generale del dramma, nè all'impressione che il poeta vuol produrre.Tutto l'interesse è diretto sovra Monima; ella inspira la più tenera pietà; e questo personaggio è una delle creazioni di Racine, ov' egli sparse maggior vaghezza.

Il giudizio che portano i lettori tedeschi sulle opere di Racine, non differì mai gran fatto da quello de'Critici francesi,se non che relativamente all'*Ifigenia*. Voltaire la reputa la tragedia di tutti i secoli e di tutti i popoli, la tragedia che più s' accosti al grado di perfezione cui può l'uomo sperar d'aggiugnere.Questa opinione è generalmente adottata in Francia. Quanto a noi, non sapremmo vedervi che una tragedia greca, vestita alla moderna, ove il carattere raggiratore d' Erifile àltera la semplicità del soggetto, ove i costumi non sono più in armonia colle tradizioni mitologiche, ed ove Achille, per ardente che si sia voluto farlo, per questo solo ch'egli vien dipinto innamorato e galante, non può essere sopportato. La Harpe asserisce che l'Achille di Racine somiglia maggiormente a quello d' Omero che l' Achillo d'Euripide. Che mai rispondere a tale asserzione? Per ammettere simili giudizj, bisognerebbe avanti ogni cosa dimenticarsi dei Greci.

Non sarà qui necessario ch'io m' allarghi in parola circa la *Fedra*, avendovi già consecrato uno scritto particolare. Comunque si sia del merito relativo d'Euripide, di Seneca e di Racine, è però vero che la *Fedra* francese sovraneggia sulla scena pel suo stile veramente tragico; e ch'ella contrasta fortemente con tutte le opere degli autori contemporanei. Se noi la paragoniamo colla *Fedra* di Pradon, ove non si scopre la minima traccia dell'Antichità, ed ove tutto ne rammenta le dipinture de' gabinetti da toeletta a'tempi di Luigi XIV, dobbiamo tanto più ammirare il poeta che, compreso dal sentimento delle grandi bellezze antiche, seppe riprodurle con tale splendore, e senz'alterarne di troppo la semplicità.Se è vero che Racine abbia detto che la sola differenza tra sè e Pradon era questa, ch'egli (Racine) sapeva scrivere, bisogna confessare che fece a sè medesimo una grande ingiustizia; ma for-

se egli aveva adottato troppo ciecamente le opinioni dell'amico suo Despréaux, il quale credeva che l'essenziale nell'opera della poesia fosse l'elocuzione o la struttura del verso, non già la sublime inspirazione o la nobile verità.

Le ultime due tragedie di Racine furono composte, com'è noto, in un'altra epoca della sua vita. Ambedue, sebbene differentissime tra loro, ebbero origine dallo stesso motivo. L'*Ester* merita appena il nome di tragedia; quest'opera, destinata ad ispirare a tenere donzelle i sentimenti d'una dolce pietà, ed a mettere in bella mostra le loro grazie, non s'innalza gran fatto oltre il suo scopo. L'*Ester* nondimeno eccitò i trasporti di una sincera ammirazione; le attrattive e l'innocenza delle giovani attrici, il piacere d'essere ammesso ad uno spettacolo dove il favore distribuiva i posti, e dove l'adulazione e la malignità trovavano egualmente onde fare delle applicazioni, tutto contribuiva a renderne sicuro il felice successo. Vedevasi Luigi in Assuero, Louvois in Aman, madama de Maintenon in Ester, ed un motto sull'altiera Vasti sembrava pur indicare madama De Montespan. Tuttavia, se Racine avesse avuto realmente in mira simili allusioni, egli avrebbe fatto un'applicazione profanissima dell'istoria sacra.

Ma prima ch'egli désse l'ultimo addio alla poesia ed al mondo, spiegò tutte le forze nell'*Atalia*. Non solo è questa l'opera sua più perfetta; ma se, secondo mio avviso, è quella ezisndio, fra le tragedie francesi, che, del tutto libera, vie più s'accosta al grande stile della tragedia greca. Lo stesso Coro, salvo le differenza ch'esige la musica e la disposizione teatrale de' Moderni, è concepito nel senso degli Antichi. Il luogo della scena il tempio di Gerusalemme, imprime all'azione l'augusta solennità d'un grande avvenimento pubblico. L'interesse della curiosità, la commozione ed il terrore si succedono a vicenda, a prendono pure una forza ognor crescente, la semplicità più severa è congiunta ad una ricca varietà, talvolta ad una grazia seducente, più spesso ad una maestosa graadezza, e lo spirito de'Profeti fa spiegare al genio poetico un volo infino allora sconosciuto. Il senso generale della composizione e quello che aver debbe ogni dramma religioso: sulla terra, il conflitto della virtù e del vizio; nel cielo, l'occhio vigilante di quella Provvidenza che dal centro sfolgorante d'una gloria inaccessibile regola il destino de'mortali. Un soffio unico, un soffio divino, anima tutta la tragedia; e questa inspirazione veramente pia attesta la sincerità de'sentimenti del poeta, quanto la sua vita tutta intiera.

Tali sono i prodigiosi effetti di quell'intima persuasione, di quella profonda verità che desidero così sovente in altri autori francesi. Quando si ha l'amor della riuscita piuttosto che l'amore della cosa, quando si cercano gli effetti esterni anzi ch'essere inspirato da verace entusiasmo, si può forse abbagliare e sorprendere, ma parlare al cuore, non mai. E pure, infelice fu la sorta di questo *capo d'opera*. Si mise in dubbio che la Chiesa permettesse alcuna specie di rappresentazione teatrale (genero di scrupolo che non trovò luogo se non in Francia, poichè uomini d'eminente pietà in Italia ed in Ispagna decisero ben altrimenti); e l'*Atalia* non fu rappresentata a Saint-Cyr. Essa fu stampata, a non ebbe che detrattori. Le grandi bellezze di quest'opera furono ancora mal conosciute lungo tempo dopo la morte di Racine; ed il secolo, ond'egli fece la gloria, non si mostrò degno di lui.

Tommaso Corneille merita d'esser notato fra gli autori di quel tempo; egli non cercò, siccome fece suo fratello, d'eccitar la meraviglia colla dipintura dell'eroismo; ma volle piacere con quella delle tenera passioni. Fra le sue numerosa tragedie, presentemente abbandonate all'obblivione, non ve n'ha che due rimaste sulla scena, il *Conte d'Essex* o l'*Arianna*. Pare che in quest'ultima egli s'abbia proposto la *Berenice*, a modello, e quindi la catastrofe consiste letteralmente in un deliquio. Nondimeno il dolore d'Arianna, abbandonata da Teseo a cui ella sacrificò tutto e tradita dalla propria sorella, vi si trova espresso con una verità commovente. Un'attrice avvenente e dotata d'una voce tenera e geniale, sarà sempre sicura, sostenendo questa parte, di far versare delle lagrime. Gli altri personaggi sono molto inferiori; Teseo è freddo a impacciato; Fedra, tutta occupata d'intrichi, disgusta colla sua perfidia verso una sorella che si riposa sovr'essa; finalmente il re Enaro che vuole assolutamente entrar nel posto vacante del fuggiasco amadore, e il buon piacere Piritoo, fanno pietà, per non dire che sono ridicoli. Inoltre le selvagge rupi dell'isola di Nasso hanno pigliato la forma d'una sala da crocchio; e di tutto quanto si vede, l'infelice Arianna à l'unico oggetto che abbia un certo che di naturale.

Crèbillon apparve nell' epoca intermedia fra Racine e Voltaire. Egli era già sul declinar dell' età sua, quando una fazione numerosa volle contrapporlo a Voltaire, ed anzi dargli la preminenza sopra di esso. Non ci ha che una cieca preoccupazione d' animo, il più cattivo gusto, o, ciò ch' è possibile ancora, e l' una e l' altro che possano spiegare una simile ingiustizia. Lontano dall' aver contribuito a purgare il teatro francese, egli s' accosta cogli scrittori più ammanierati del secolo di Luigi XIV. Egli non conoscea punto gli Antichi, sebbene sia insorto contro di essi; ed a rincontro i suoi libri favoriti erano romanzi sull' andar di quelli di La Calprenède, dond' egli trasse i suoi intrecci male annodati a un tempo e complicati. Quello che più sovente s' incontra nello sue tragedie, sono i travestimenti, come se ne veggono nell' *Eraclio*. I principali personaggi, senza volerlo, od a bello studio, appaiono continuamente sotto finti nomi. Così, nell' *Elettra*, Oreste non conosce sè medesimo, fuorchè verso la metà del dramma; tanto egli, quanto Elettra si sono fino allora occupati in un doppio intrigo d' amore col figlio e colla figlia d' Egisto, e Clitennestra si muore d'una ferita che le ha fatto suo figlio prendendola per un' altra. Nulla dirò degli errori d' una specie più grave, qual è, per esempio, l' inverecondia di Semiramide che persiste nella sua passione dopo l' aver risaputo che il proprio suo figlio n' era l' oggetto. Alcuni quadri molto abbrunati ed i luoghi comuni del terrore meritarono a Crèbillon il soprannome di *terribile;* ma è questa una prova novella del gusto poco sicuro del secolo in ch' egli visse, e della distanza in cui si trovavano gli spiriti, a que' tempi, della verità e della natura. La prima gioventù di Voltaire tocca il secolo di Luigi XIV; essa fu subito feconda d' opere notabili, e si vide infin d' allora incominciare un' epoca novella della tragedia francese. Corneille e Racine aveano vissuta una vita d' artisti, erano poeti drammatici nell' anima, non aspiravano, come scrittori, a verun' altra gloria, e tutti i loro studi erano stati diretti verso il medesimo scopo. Voltaire, all' incontro, volle raccogliere tutte le palme; e siccome l' irrequieta ambizion sua non lasciavalo mirare alla perfezione limitandosi ad un genere unico, così la prodigiosa varietà dei suoi talenti è l' infinita pieghevolezza del suo spirito non contribuirono per verun modo a dare una cotal maturezza alle sue idee, ed egli rimase superficiale.

Per mettere a confronto Voltaire co' due tragici che gli sono preceduti, bisogna raccogliere i tratti che caratterizzano il secolo in cb' egli visse, e il secolo classico ch' era pur dianzi spirato. La religione, sotto Luigi XIV, non fu punto assalita, ed ebbe gran peso in tutte le decisioni umane. Non tanto si cercava che la poesia spiegasse un volo ardito verso idee nuove, quanto ch' ella destasse un nobile piacere e tenere commozioni. All' epoca che apparì Voltaire, s' era pur ridestato il bisogno di pensare; ma una vana curiosità eccitava il desiderio di conoscer tutto, anzichè di penetrare addentro in cosa veruna. Un beffardo pirronismo, favoreggiato dalla corruzione de' pubblici costumi, minava i principj della fede, della morale e di tutte le idee conservatrici dell' ordine sociale. Voltaire era a vicenda e filosofo, e retore, e sofista, e spirito forte; alcune viste oblique ed occulti disegni hanno sovente diretto n impeditoi suoi passi anche nella carriera delle belle arti. Quando egli vide che il pubblico accoglieva con avidità certe idee, allora in voga fra le genti del gran mondo; ma che ancora non erano ammesse generalmente, nè consacrate da pubbliche istituzioni, ed egli s' affrettò di precorrere al gusto che s' andava manifestando per li pensieri filosofici, ed espresse in bei versi sul teatro ciò che l' eloquenza degli oratori non anche osava di far udire. Egli si valse della poesia per conseguire un fine alieno dell' arte, ed è questo appunto che spesso intorbida la purezza dell' impressione che producono le sue tragedie. Nel *Maometto*, per via d' esempio, egli vuol mostrare il pericolo del fanatismo, o, dirò meglio, della credenza ad una rivelazione qualunque. Secondo questa intenzione, egli sfigura indegnamente un grande carattere istorico, e accumula le più abbominevoli atrocità. Quando fu conosciuto di poi per un nemico accanito del Cristianesimo, ed egli cercò nuovo trionfo con offerire nell' *Alzira* e nella *Zaira* una toccante dipintura de' sentimenti cristiani; allora la mobilità della sua fantasia, o piuttosto l' effervescenza passeggiera de' virtuosi moti del suo cuore mise al di sotto la malizia del suo spirito, ed egli ottenne straordinario successo; ma le grandi bellezze religiose sparse in queste opere fanno testimonianza contro di lui, e l' accusano d' una profana leggerezza o d' un volontario acciecamento. Corneille avea soprattutto cercato nel patriottismo romano e nelle quistioni po-

litiche l'occasione di sviluppar l'energia particolare del suo ingegno. Voltaire, animato di tutt' altro spirito, vi scoperse un mezzo, cui bene appropriar si poteva la poesia, per agire politicamente sull' opinione del popolo. Dopo queste mire, ch' egli avea per filosofiche, il desiderio di produrre nuovi effetti fu quello che scosse principalmente il nostro poeta. Nulla si trascurò da esso per ottener questo fine: da prima egli si diresse a' poeti greci, cui si credeva di conoscer meglio che i suoi predecessori, e quindi ricorse al teatro inglese, regione ignota a' suoi concittadini. Il suo primo disegno fu di ricondurre sulla scena la solennità, la severità e la semplicità della tragedia antica, e gli riuscì l'intento suo fino ad un certo punto, escludendo l' amore da' soggetti ond' esso è alieno. Di poi s' insegnò di dare allo spettacolo francese la maestosa pompa dello spettacolo greco; e se, dopo Voltaire, i poeti concessero alcuna cosa al piacer degli occhi, si deve a lui aentirne obbligo. Finalmente egli s' argomentò di poter usurpare a Shakespear dei colpi di scena sorprendenti, ma quivi meno splendidi furono i suoi successi; o quando, per esempio, egli volle nella *Semiramide* evocare un' ombra, si cadde in manifeste incongruenze.

Da quanto abbiamo detto risulta che Voltaire, facendo continui tentativi per ampliare la sfera dell' arte drammatica, contrasse un non so che d' incerto e di vacillante nei suoi passi, o che, da tutte parti cercando mezzi d' effetto, ei lasciò talvolta le sue opere a mezzo la strada fra il primo esperimento e il colpo di maestro. Corneille e Racine hanno una perfezione più compiuta nel loro genere, sono interamente ciò ch' esser vollero, e non hanno alcun presentimento confuso della possibilità d' un sistema più vasto e più elevato. Ad onta di tutto l' ingegno di Voltaire, i suoi desiderj superano i suoi mezzi ed i suoi mezzi superano le sue opere. Corneille aveva adornato d' espressioni più sublimi le massime dell' eroismo; Racine avea dato maggior vaghezza alla dipintura dei teneri affetti; ma Voltaire ha per avventura messe in atto le molle delle passioni con maggiore attività ed energia, e risalendo, più ch' essi non fecero, inverso la sorgente primitiva degli affetti umani, ha destato sovente più profonde commozioni.

Non si può dunque negare a Voltaire la buona intenzione d' allargare i confini dell' arte. Ma ne venne egli a capo veramente? S' aveva egli stesso al tutto emancipato dalle superstizioni nazionali, contra di cui fu veduto insorgere? È questa un'altra quistione. Per meglio giudicare i suoi lavori; sarà d'uopo mettere insieme quelli ch'egli trasse dalla mitologia, e quelli che ricavò dall'istoria, separandoli da' soggetti di pura invenzione.

L' *Edipo*, la prima tragedia di Voltaire, mostra a un tratto il desiderio ch' egli aveva d' accostarsi a' Greci (*) (riserbandosi, già s' intende, di perfezionarli), e la condiscendenza ch' egli ebbe realmente pel gusto dei suoi compatriotti. La catastrofe dell' *Edipo* francese è ben debole a rispetto di quella dell' *Edipo* greco; e Voltaire, che tratta Sofocle con molta leggerezza nelle sue prefazioni, va debitore ad esso dei tratti più belli della sua tragedia. Un' opera cosiffatta non potè tuttavolta impedire che non vi scorgesse una simiglianza assai notabile colla fredda tragedia di Corneille sul medesimo soggetto, e gl' insipidi amori di Teseo e di Dircea sono tosto richiamati alla memoria da Giocasta e da Filolette. Voltaire s' ingegna di scusarsi di quest' ultimo difetto, allegando la tirannia de' commedianti, a cui non può sempre sottrarsi un autore ancor giovane e sconosciuto. È cosa però degna d'osservare che già si vede regnare in quest'opera il medesimo spirito d' odio insano contro la religione ed i preti, ond' arse mai sempre Voltaire.

La *Merope* è frutto d' un' età più matura. Quest' opera, pronunziata con gran rumore, dovea far rivivere la tragedia greca in tutta la sua perfezione. Quello che vi si può lodar veramente, è l' esclusione dell' amore; ma bisogna ricordarsi che Racine n' avea già dato l' esempio nell' *Atalia*. Del resto, non accade notare per quanti rispetti una simile tragedia s' allontani dallo spirito della tragedia greca: gli stessi confidenti sono disegnati sul vecchio modello. Lessing ha messo in mostra, benchè forse con trop-

(*) L' ammirazione sua per essi ne sembra piuttosto effetto d' una straniera influenza, che frutto de' suoi proprj studi. Egli racconta, nella sua lettera alla duchessa del Maine, stampata in fronte al suo *Oreste*, che da giovinetto s' era abbattuto, nel palazzo di Condè, con un dotto il quale all' improvviso traduceva Sofocle in francese con molto entusiasmo, e che tutti quelli che l' ascoltavano, erano costretti di riconoscere la superiorità de' Greci sovra i Moderni.

pa severità, gli altri difetti della *Merope*;ad ogni modo , non si può negare che questa tragedia , ben rappresentata, non produca un grand' effetto. Una madre appassionata ch' è per perdere il figlio pur anzi ritrovato; e un figlio cui riesce col suo valore di trarre di pericolo la madre e sè stesso, sono oggetti così commoventi e che toccano sì direttamente i nostri affetti più naturali, che nessun doloroso sentimento può turbare il vivo interesse che destano. Non bisogna per altro dimenticare che la prima idea di quest' opera non è punto dovuta a Voltaire.Lessing , facendo vedere ciò ch' egli tolse in presto da Maffei, dimostra eziandio che i suoi sforzi per correggere il suo esemplare non furono sempre felici.

Fra tutte le imitazioni delle tragedie greche, l' *Oreste*, ove non si trovano nè confidenti nè amori , mi pare nondimeno quella che più si dilunghi dal gusto puro e severo dell' Antichità. Che Oreste intraprenda di spegnere Egisto, non è cosa che abbia dello straordinario; è quello ch' esigerebbe lo stato suo, anche nel dominio dell' istoria: egli è un nimico che vuole uccidere il suo nimico; e questo caso, secondo Aristotile,è quello fra tutti che meno importa allo spettatore. Nondimanco Oreste ed Elettra non se ne curano più che tanto, e gli Dei non hanno affidata al figlio di Clitennostra la vendetta del delitto ch' ella ha commesso; quindi Oreste non punisce la madre sua volontariamente. Egli cade da sciocco ne' lacci d' Egisto , e solo n' è liberato mercè d' una sommossa popolaresca. Gli Dei, nelle tragedie greche, avevano ordinato ad Oreste di toglier vendetta de' colpevoli collo stesso mezzo che avevano questi adoperato contro Agamennone, cioè coll' astuzia. Era questa una giusta retribuzione; morir coll' armi alla mano , sarebbe stato per Egisto una morte troppo onorevole. Voltaire s' è valuto di questi fondamenti; ma ciò che gli parve d' aggiungervi, si è che l' Oracolo aveva proibito ad Oreste di farsi conoscere a sua sorella, e che,sendo egli stato addotto dall' amor fraterno ad infrangere un tal divieto , le Furie l' avevano tratto del senno, e ch' egli, senza volerlo , si era quindi renduto colpevole dell'uccisione di sua madre. Ma gli Dei avevano in questo avuto un capriccio assai strano, e davano una terribile punizione per un leggier fallo ed anche interessante. Far uccidere Clitennestra per caso e per isbaglio è un'idea ereditata da Crèbillon. Vero è che un poeta francese si sarebbe difficilmente arrischiato di trattar questo soggetto, qual si trova nella mitologia , voglio dire di rappresentare il parricidio consumato per ordine degli Dei , e questo istesso parricidio non si può veramente più sopportare dal momento che il poeta , lontano dal mostrarne Clitennestra ancora orgogliosa dell' esito del suo delitto, la dipinge pentita e mansuefatta dall' amor materno. Ma anche questo s' accorda egli coll' audacia e col sangue freddo ond' ella diè segno nel suo misfatto ? Egli è per tal guisa, che, trattando debolmente e meschinamente questi grandi soggetti antichi, si fa sparire il senso profondo ch' essi racchiudono , e che i terribili esempi della Favola sono per noi perduti.

Poichè i francesi hanno meglio conosciuto i Romani, che i Greci, si dee comprendere che Voltaire avrà meglio trasfuso nelle sue tragedie lo spirito politico dell' istoria romana, che lo spirito simbolico della mitologia. Laonde si osserva nel *Bruto* una gran verità di colori. Egli abbozzò questa tragedia in Inghilterra. Avendogli quivi insegnato l' esempio del *Giulio Cesare* di Shakespear fino a qual grado la presenza del popolo accresce sul teatro l' effetto de' grandi fatti repubblicani, egli si volle in certa guisa aprire una strada intermedia fra Corneille e Shakespear. Nel *Bruto*, la scena incomincia con maestà; la catastrofe è subitanea, ma colpisce l' anima; i principj della vera libertà sono espressi con una eloquenza robusta e persuasiva; finalmente Bruto istesso, suo figlio Tito, ed il legato del Re ch' è pur capo della congiura , sono disegnati con colpi sorprendenti e ben caratterizzati. Io non saprei biasimare Voltaire d' avere introdotto l'amore in questa tragedia. Il nodo dell' intreccio, e la passione di Tito per una figlia di Tarquinio, non ha nulla in sè d' inverisimile;nò di contrario nell' espressione alle convenevolezze locali. Meno ancora posso andare di accordo con La Harpe, quand' egli asserisce che Tullia avrebbe dovuto avere maggior fierezza ed eroismo, e che in una parola sarebbe stato mestieri ch' ella somigliasse all' Emilia di Corneille per contrabbilanciare nel cuore di Tito l'impero delle virtù repubblicane. Ma qual cosa v' è mai di più seducente per un giovane eroe, che quel modesto candore ch' è il vero carattere di una donna? È forse in natura che esseri arditi,come Emilia, inspirino tenerezza ?

Questa tragedia , la prima di tal genere

che abbia composto Voltaire, è pure la sola la cui tessitura sia ragionevole. *La morte di Cesare* è una tragedia monca; essa finisce con uno squarcio tratto da Shakespear, il discorso d' Antonio alla vista del cadavere di Cesare, ed è lo stesso che dire ch' essa non ha scioglimento. Ed inoltre, come tutto vi è mal concepito e male annodato! Qual trama formata in fretta, a grossamente ordita! Qual Cesare è mai cotesto, che si lascia minacciar sul viso da tutti i congiurati, e che non s' accorge de' loro disegni! Quale atrocità ributtante, e, di più, contraria al carattere romano, è mai quella di Bruto il quale, informato che Cesare è suo padre, l' uccide a tradimento! L' istoria di Roma ne porge parecchi esempi di padri che dannarono alla morte i loro figli, le leggi stendevano l' autorità paterna fin sulla vita dei tigliuoli; ma l' uccisore d' un padre, fosse egli ancora il salvatore della libertà, non saria paruto agli occhi de' Romani che un sacrilego mostro. Inoltre, non v' ha nulla di più spiacevole che le incongruenze in cui fu tratto il poeta dall' osservanza dell' unità di luogo. Giusta l' indicazione, la scena è nel Campidoglio, la congiura viene ordita in pieno giorno, Cesare frattanto va e viene, e pare che gli stessi congiurati non sappiano ove sono, poichè Cassio grida tutto ad un tratto: *Courons au Capitole.*

Migliore non è il *Catilina*, e vi si trovano gli stessi difetti. Si è potuto già vedere, dai passi di Voltaire per noi citati, ch' egli non s' intendeva di congiure; ma, per dir vero, tutto il sistema delle regole francesi impedisce che dar si possa a tal soggetto quella tetra energia che gli è propria. Non solamente la unità di tempo è di luogo sono contrarie a questo genere d' effetto, ma la necessità di sostenere costantemente il linguaggio della dignità non permette al poeta d' entrare nell' esatto ragguaglio della particolarità che sono in tal caso il punto cardinale. Le macchinazioni d' una trama, e gli sforzi per isventarla, rassembrano a que' lavori sotterranei de' minatori, per mezzo dei quali gli assedianti o gli assediati cercano reciprocamente di distruggersi. Allorchè si descrivono le giravolte di questi oscuri laberinti, il poeta s' indirizza all' intendimento degli spettatori. Se Catilina ed i suoi complici non avessero avuto maggiore scaltrezza e dissimulazione, nè Cicerone maggior risolutezza a prudenza, che non ne dà Voltaire, gli uni non avrebbero messa Roma in pericolo, e l' altro non l' avrebbe salvata. Questa tragedia s' aggira sempre intorno al medesimo punto; ciascuno dei personaggi grida contro tutti gli altri, o non opera nessuno. Il semplice racconto di Sallustio è la vera poesia dell' istoria, e la tragedia di Voltaire sente della rettorica scolastica. Il poeta inglese Ben Johnson, denigrato e calunniato da Voltaire aveva côlto assai meglio, in questo soggetto, le giuste corralazioni degl' interessi degli uomini.

Il *Triumvirato* è fra il novero delle deboli produzioni della vecchiaja di Voltaire. Non vi si trovano che perpetue declamazioni sulle proscrizioni, a cui fu puntello un vano intreccio. Si veggono a primo aspetto i Triumviri tranquillamente assisi sotto alle loro tende, in un' isola del Picciol Reno, frattanto che rugga la tempesta, trema la terra, ed il Vesuvio erutta globi di fiamme. Una Giulia ed il giovinetto Pompeo, che viaggiavano in terra ferma, sono gettati da un naufragio sopra questa sponda; e tutto il rimanente è della medesima fatta. Voltaire per giustificare in vista l'esito poco felice di questa tragedia alla rappresentazione, dice ch' essa è nel genere inglese. Se ciò fosse, quanto misera sarebbe l' Inghilterra!

Passiamo adesso alle famose tragedie che stabiliscono la gloria principale di Voltaire nel genere drammatico: questa opere, i cui soggetti erano interamente nuovi pel teatro, sono la *Zaira* l' *Alzira*, il *Maometto*, la *Semiramide* ed il *Tancredi*.

La *Zaira* è tenuta in Francia pel trionfo della poesia tragica in dipingere la gelosia o l' amore. Certamente noi siamo lontani dal sostenere con Lessing che Voltaire non v'abbia impiegato che lo stile *ufficiale* della galanteria. Se per avventura non vi si trova quella ingenua verità d' un cuore che si sfoga involontariamente, la passione vi si esprima almeno con fuoco ed energia. Ma quello che indarno io cerco nel personaggio di Zaira, è il colorito orientale. Zaira, allevata nel serraglio, doveva essere una giovane favorità, dotata d' un' ardente immaginazione, inebbriata, per dir così, de' profumi dell' Arabia, e non veggente sulla terra che l' oggetto dell' amor suo. Un linguaggio senza figure, una passione più tenera che focosa, non è quello che inspirar deve un Soldano. Orosmane, è vero, ha la pretensione d'amare all' europea; ma il Tartaro non è ricoperto in esso che da leggier vernice. Egli ricada ogni momento nella sua barbara rozzez-

za, nelle sue consuetudini dispotiche. Se il poeta gli avesse dato un gran nome istorico, di quel Saladino, per esempio, ch' era un monarca pieno d' idee liberali ed elevate, si sarìa prestato maggior fede a questa generosità musulmana; ma nel quadro, com' è presentato, tutto l' interesse si volge alla partita cristiana, a que' cavalieri oppressi, i cui nomi illustri ed il cui valore nobilitano la schiavitù. Che mai si può dare di più commovente di quel vecchio Lusignano, re ad un tempo e martire? di quel giovine Nerestano il quale non consacra l' inclito suo valore che a liberar le vittime della fede? Le scene ove appariscono questi eroi, sono mirabili altresì com' essi, ed il secondo atto in particolare è d' una bellezza che ti rapisce. L' idea soprattutto d' annodare la conversione di Zaira col momento che un padre moribondo la riconosce per figlia; questa idea, io dico, non si potrebbe lodare abbastanza (1). Ma il grand' effetto di queste scene religiose nuoce, per mio avviso, al rimanente del dramma. Dopo le lagrime che esse ne fecero spargere, chi mai può veramente desiderare l'unione di Zaira con Orosmane? Chi lo potrebbe, se non uomini immersi ancora nei delirj dell' amore, o vero donne che non riconoscono altro potere che quello della bellezza? Dobbiamo noi partecipare a' sentimenti di Zaira, quando la sua passione pel feroce Orosmane s' equilibra nel suo petto colla voce del sangue, così come co' sacri doveri della natura, dell'onore e della religione?

Egli fu certo un felice ardimento (tanto erano bizzarre le superstizioni letterarie che regnavano in Francia!) l' avere introdotto, nella *Zaira*, degli eroi francesi sulla scena. Ma Voltaire andò più lungi nell'*Alzira*; egli presentò un grande avvenimento dell' istoria moderna, d' un genere affatto nuovo pei suoi compatriotti. Egli avea pur dianzi contrapposto i costumi cristiani ai costumi ottomani; gli piacque appresso di unire in un medesimo quadro Spagnuoli e Peruviani, ed il contrasto fra l' antico ed il nuovo Mondo porse alla poesia l' occasione di spiegare i suoi più brillanti colori. Benchè la favola sia di pura invenzione, ha però questa tragedia, secondo me, maggior pregio storico, e racchiude un senso più profondo che le maggior parte delle tragedie francesi. Zamoro offre a' nostri guardi il selvaggio ancora libero, e Monteza il selvaggio domato; Gusmano ci rappresenta il tracotante orgoglio del vincitore, e Alvarez la dolce carità del cristiano. Alzira, esposta all' urto di tutti questi opposti interessi, si sente divisa fra le sue antiche rimembranze, la sua patria, e soprattutto la prima scelta del suo cuore, e i nuovi doveri a' quali ella è stata sottomessa. Il conflitto che sorge nel suo seno, è commovente più che mai, e l' amor suo ha per iscusa tutti i motivi che condannano quello di Zaira. L' ultima scena, ove Gusmano, ferito mortalmente, è recato sul teatro, eccita una dolce e profonda commozione, e la differenza dello spirito delle religioni dei due Mondi è espressa in versi di gran bellezza. Quelle stupende parole che bastano per convertire Zamoro, sono le medesime che il duca di Guise diresse ad un protestante che avea voluto ucciderlo; ma il poeta che ne fece un' applicazione così felice, non ha minor merito che se n' avesse avuta la prima idea. Finalmente, ad onta di alcune inverisimiglianze nel disegno, che furono sovente notate, l' *Alzira* mi pare, fra tutte le produzioni drammatiche di Voltaire, quella in cui più l' estro abbonda, e più felice ò il getto.

Nel *Maometto*, a rincontro, non senza grave discapito del poeta, si sono svelati gli occulti disegni dell' incredulo. Che vale perchè il titolo della tragedia indichi che Voltaire non pigliò di mira che il fanatismo? E chiaro ch' egli si propose di mostrare i pericoli della fede ad una rivelazione qualunque; il qual fine parve a lui giustificar l'uso de' mezzi più odiosi. Ciò produsse un'opera di grand' effetto, ma d' un effetto spaventevole, ed a cui ripugnano egualmente i sensi, l' umanità, la filosofia e la religione. Il Maometto, immaginato da Voltaire, sceglie per vittime un fratello ed una sorella dell' età più tenera, i quali lo adorano come un inviato del Cielo, e gli spinge a trucidare il loro padre in nome dell' interesse d'un amore illecito da lui medesimo costantemente favoreggiato: il che viene espresso da Palmira, quand' ella dice:

(1) L' idea d' annodare la conversione di Zaira col momento che un padre moribondo la riconosce per figlia, è certo felicissima; ma ne piace di far notare che una tale idea fu senz'altro suggerita al Tragico francese dal grand' Epico italiano il quale nella *Gerusalemme liberata* (Can. 12) annoda il momento della conversione di Clarinda spirante con quello in cui Tancredi riconosce in essa l'amante sua da lui medesimo trafitta.

Del parricidio era mercè l' incesto (*);

egli ricompensa la devozione del fratello coll' avvelenamento, e serba la sorella per sagrificarla alla sua barbara voluttà. Questo colmo d' atrocità, questo meditato piacere in nequizie raffinate, e per avventura fuor dell' umanità; ma se il corso dei secoli potesse produrre una combinazione così mostruosa, essa uscirebbe da' confini prescritti all' imitazione teatrale; ed anche, lasciando da parte la morale, che modo è questo di sfigurare (che dico io?), d' annichilare la storia! Egli spogliò del suo prestigio un'epoca meravigliosa, e non pensò pure al colorito orientale. Maometto era un falso profeta, ma s' egli non fosse stato un entusiasta, la sua dottrina non avrebbe cangiata la faccia d' una metà dell' universo: ora qual maggiore assurdo, che di farne un freddo impostore? Una sola delle massime sublimi dell' Alcorano basterebbe a confrontare un'idea così falsa e irragionevole.

Voltaire nella *Semiramide* diede la struttura francese ad una strana mescolanza di cattive imitazioni. Ci ha un po' d'Amleto, un po' di Clitennestra e d'Oreste, un po' di quell' amore d' una madre per suo figlio, di cui Crébillon gli aveva somministrato il modello. L'apparizione di Nino partecipa dello spettro d'Amleto e dell'ombra di Dario in Eschilo, e gli stessi Critici francesi convengono che si sarebbe potuto benissimo farne senza. Lessing scongiurò questo spirito co' suoi motteggi, dimostrando ch'oltre a parecchi errori ch'egli commette contro i costumi dei veraci fantasmi, ha pure il difetto di parlare per via di enigmi. E ben notabile come Voltaire, il quale inveì tanto contro la sconvenienza di dare all'amore una parte secondaria, abbia introdotto in una tragedia destinata a fondare un nuovo genere, queste due coppie d' amanti che furono così sovente messe in canzone.

Dopo il *Cid* non era comparsa in Francia alcuna tragedia, come il *Tancredi*, che tutta si poggiasse sui nobili fondamenti dell'onore e dell amore, e che senza veruna mescolanza di vizio e di bassezza, fosse interamente consecrata all'espressione do' sentimenti cavallereschi. Amenaide, minacciata di perdere la vita e l'onore, sdegna di giustificarsi per mezzo di una spiegazione che porrebbe Tancredi in pericolo; e Tancredi, credendo Amenaide infedele, prende la difesa di lei in isteccato, e solo ne riconosce l'innocenza nel momento ch'egli è tra le braccia della morte. L'idea principale di questo dramma non pure è irreprensibile, ma è degna dei massimi elogi; ed egli è un danno che ci sieno nell'esecuzione alcune mende che scemano l'effetto teatrale. Si sarebbe, senz' altro, compreso più chiaramente l'intreccio, se si fosse parlato più presto della lettera senza indirizzo che ne forma il nodo, e che questa lettera, fin dal principio, fosse stata spedita alla presenza degli spettatori. Le discussioni politiche del primo atto non hanno interesse di sorte alcuna, e si aspetta con impazienza l'istante che Tancredi, il quale non comparisce se non al terzo atto, verrà a ravvivare la scena. Finalmente, il furore e le maledizioni d'Amenaide non sono in armonia colla profonda, ma però dolce commozione che signoreggia l'anima nel momento che si veggono due amanti, separati dalla calunnia, riconciliarsi sull'orlo della tomba.

Se Voltaire avesse composto nella sua giovinezza *l'Orfano della China*, si sarebbe potuto meglio perdonargli d' aver dipinto il gran Gengiskan innamorato; ma non pertanto egli avrebbe dovuto dare un altro nome a questa tragedia, poichè, secondo il titolo, il protagonista è un fanciullo che non si vede. I Chinesi vi sono rappresentati come i più saggi ed i più virtuosi degli uomini, e fanno continua pompa di massime filosofiche.

In quella guisa che Corneille nella sua vecchiaja fece che tutti i suoi personaggi fossero grandi politici, altresì Voltaire travestì tutti i suoi da filosofi che predicano le sue opinioni favorite. Del rimanente, questi due poeti, i quali hanno parimente stancato i loro ammiratori colle deboli produzioni della loro vecchiezza, si diedero anche sul fior degli anni a molti sperimenti infelici. Alcune delle opere loro caddero infin dalla prima rappresentazione; altre disparvero più tardi dal teatro, e ce n'ha di quelle che non sono tampoco stimate meritevoli d'esser lette. Le opere di Racine, per l'opposito, fuor solamente due lavori della sua giovinezza, sono tutte rimaste in possesso della scena, nulla diè segno in lui che l' ingegno suo andasse declinando.

Il difficile gusto del pubblico o la severità delle leggi drammatiche fanno andar falliti in Francia venti tentativi per un solo che ben riesca. La Harpe calcola che sopra al-

(*) *L' inceste étoit pour nous le fruit du parricide.*

cune migliaja di tragedie che furono rappresentate o stampate dopo la morte di Racine, non ce n'ha che trenta le quali sieno rimaste sul teatro. Laonde, non ostante l' attività e lo zelo de' poeti tragici, il repertorio della scena francese in questo genere non è molto dovizioso. Nondimeno, tal quale esso è, siamo lontani dall' averlo interamente trascorso, nè presumiamo d'aver pure offerta un'esatta idea delle tragedie onde abbiamo fatto parola. Fu d'uopo limitarci ad accennare con rapidi tratti il carattere ed il valore relativo dello opere più notabili de' tre grandi maestri della scena francese, e d'alcuni poeti che pur meritavano, appresso loro, d'essere nominati.

Nulla s'è cambiato dopo Voltaire. Ancora non è comparso alcun ingegno così brillante che ribatter potesse, co'suoi felici esempi, antiche superstizioni. Si sono seguitate le vestigia de' grandi Tragici, applicandosi all'una od all'altra delle loro produzioni, ma senza mai sopravanzare il modello propostosi. Tutti gli sforzi per aggrandire il circolo dell'arte in guisa ch'entrar vi potessero composizioni più veracemente istoriche, non fecero sinora alcun profitto.

Il sistema dominante delle regole teatrali fu gagliardamente attaccato, in teorica ed in pratica, anche da scrittori francesi, e si tentò pure o di crear nuovi generi, o di tôr via la linea di confine degli Antichi. Noi toccheremo un motto di cotali dispute quando volgeremo un guardo sullo stato attuale del teatro in Francia. Ma bisogna primamente che esaminiamo la commedia ed alcuni rami secondarj dell'arte drammatica.

Lezione Decimaseconda.

Commedia francese. — Molière ; esame critico delle sue opere. — Scarron, Boursault, Règnard. — Commedie del tempo della Reggenza. — Marivaux e Destouches, Piron e Gresset. — Autori più moderni. — Opera eroica ; Quinault. — Operette e *vaudevilles*. — Tentativi di Diderot per dare una nuova forma al teatro francese. — Dramma sentimentale. — Beaumarchais. — Melodramma. — Stato dell'arte della declamazione in Francia.

Se, come ho cercato di mostrare, un certo sistema di regole e di convenienze ha di necessità ristretto lo spirito della tragedia francese, a rincontro il medesimo sistema applicato alla commedia dovea bene avere un'influenza salutare. La commedia è un genere misto che ha sempre, siccome vedemmo, un lato prosaico; essa non può che guadagnare ad essere soggetta ad un cotal freno; poichè dove le si lasci troppo spazio e troppa libertà, corre pericolo di non avere alcuna forma precisa nel suo tutto, o di diventar triviale nelle particolarità.

Tanto appresso de' Francesi, quanto appresso dei Greci, la stessa misura di verso serve alla tragedia ed alla commedia: è questa una circostanza che a primo aspetto fa maraviglia. Ma se i versi alessandrini ci sono sembrati poco favorevoli all'espressione del patetico, è già una cosa comica in sè stessa il vedere un verso di sua natura cotanto simmetrico, astretto a piegarsi per forza ai giri familiari della conversazione. Lo scrupolo grammaticale, che mette ostacolo allo sviluppo degli altri rami della poesia francese s'avviene perfettamente alla commedia; quivi almeno la versificazione non ha bisogno d'allontanarsi dalla favella ordinaria; non le si ricerca già di dare maggior dignità al dialogo, di fargli spiegare un volo più ardito, d'innalzarsi sopra la vita reale, ma solamente di renderlo più vivo e più elegante. Io tengo adunque da'Critici francesi che dànno la preminenza alla commedia in prosa.

Io m'ingegnai di provare che le unità di luogo e di tempo sono in contradizione colla natura di parecchi soggetti tragici, per la ragione che un'azione vasta procede sovente ad un tempo istesso in paesi lontanissimi, e che grandi risultati non si preparano che lentamente. Questa osservazione però non è applicabile alla commedia; ciò che vi dee dominare, è l'intrigo, la cui attività conduce tutto il suo fine con prontezza; laonde l'unità di tempo si presenta qui pressochè da sè stessa. La vita domestica o sociale, che forma il circolo entro cui s'aggira la commedia, è naturalmente sedentaria: il poeta non ha bisogno di far viaggiare la nostra immaginazione. Nondimeno sarebbe tornato me-

glio di non trattare l'unità di luogo con un rigore così scrupoloso, o di permettere ai personaggi di passare da una stanza in una altra, od anche in diverse case della stessa città. L'uso di scieglere sovente la strada pel luogo della scena, uso che ne fu trasmesso da'Latini, mi pare che ne'costumi nostri offenda la versimiglianza; e tanto più si dovrebbe sbandirlo, quanto che anche appresso gli Antichi medesimi esso non era che un inconveniente risultante dalla costruzione de'loro teatri.

Gli Aristarchi francesi e l'opinione ch'essi hanno renduta dominante, non riconoscono nella commedia che un solo poeta classico, Molière. Tutte le opere composte dopo lui non offrono a'loro occhi se non isforzi più o meno felici per accostarsi a quel modello non mai superabile da veruno, e da non essere fors'anche mai pareggiato. Noi dunque, la prima cosa, procureremo di determinare i tratti caratteristici del fondatore della commedia francese, ed esporremo quindi brevemente i lavori de'suoi successori.

Le produzioni di Molière sono d'una qualità e di un merito così differente, che appena vi si può riconoscere il medesimo scrittore; e nondimanco vengono tutte messe in un fascio allorchè si parla del genere di talento proprio a questo autor comico, e dei progressi onde l'arte gli va debitrice.

Molière, nato ed allevato in una classe inferiore, ebbe la ventura di conoscere la vita cittadinesca per propria esperienza, e seppe imitare con somma abilità la favella e le costumanze del popolo minuto. Appresso, quando Luigi XIV lo prese a' suoi servigi, egli ebbe occasione, benchè in un grado subalterno, d'osservar la Corte da vicino. La sua carica era d'inventare divertimenti d'ogni maniera, e di far ridere il più gran re del mondo per alleviarlo dalle cure della politica o della guerra. Lo stato in che trovasi Molière, fu cagione che parecchi de'suoi componimenti non sono che produzioni di *circostanza* ordinate *ab alto*; e tale è pur l'impronta ch'esse portano. Senz' essere uscito di Francia, egli aveva studiato nella commedia italiana i lazzi improvvisti de'buffoni; il teatro spagnuolo gli aveva insegnato di come ordire gl'ingegnosi tessuti dell'intreccio; finalmente egli aveva appreso in Plauto ed in Terenzio il sale attico, il vero stile delle semenze comiche, e l'arte di dipignere dilicatamente i caratteri. Tutto ciò ch' egli raccoglieva, era subito da lui messo in uso con maggiore o minore abilità; e mirando sempre a rivestir l'opere sue d'ornamenti più variati, ed a rendere più splendido lo spettacolo, egli chiamava pure in suo soccorso mezzi alieni dall'arte comica, allegorie imitate dai prologhi de'melodrammi; intermedj ne'quali egli introducea sin la musica spagnuola e italiana con parole nell' idioma originale, de' balli ora pomposi ed ora grotteschi ed anche talvolta de'semplici giuochi di forza. Egli sapea farsi profitto di tutto. Il biasimo ch'era caduto sopra i suoi lavori, le maniere ridicole di certi attori ch'egli e la sua compagnia sapevano così ben contraffare che chiunque ne sarebbe rimasto ingannato, l'imbarazzo in cui si trovava allorchè non gli venia fatto d'inventare divertimenti drammatici con quella prontezza che il Re avrebbe voluto, tutto, in una parola diveniva per esso un soggetto di commedia. I Critici francesi lasciano senza rammarico nell'obblio le sue composizioni tratte dallo spagnuolo, le sue tragicommedie, che non erano calcolate se non pel piacere degli occhi, ed anche tre o quattro vere commedie de'suoi primi anni, che sono però scritte in versi, e per conseguenza lavorate con maggiore accuratezza. Molière fece mostra d'un brio inesauribile nelle farse, con intermedj o senza, ove domina il comico esagerato ed ancora il comico arbitrario della buffoneria: egli sparge con profusione i migliori scherzi; e disegna piacevoli caricature con tratti fermi e arditi. Nondimeno, molti altri avevano fatto altrettanto prima di lui, ed io non vedo che cosa in questo genere dovrebbe erigerlo in creatore unico e interamente originale. Il *Soldato glorioso* di Plauto è forse, per modo d'esempio, un quadro grottesco men bene caratterizzato che il *Bourgeois gentilhomme?*

Verremo adesso brevemente esaminando se in realtà riuscì a Molière di perfezionare le opere ch'egli tolse ad imitare, in tutto o in parte, da Plauto o da Terenzio; ed avremo sempre a mente che la commedia latina non offre che un'immagine smorta e forse anche sfigurata della commedia attica a fine di poter giudicar se l'autor francese avrebbe sopravanzato i Greci stessi, presupposto che i loro opere fossero infino a noi pervenute. Parecchi soggetti di Molière hanno tutta l' apparenza d'essere tratti d'altronde, e mi rendo persuaso che saria possibile di scoprirne la fonte, se volessimo trascorrere le antichità letterario della farsa (*); ed altri sono così

(*) Ciò viene attestato formalmente dal dot-

facili ad inventare, o se n'è tanto abusato, che tutti i poeti comici possono riputarle per un fondo in comune. Tale, a cagione d'esempio, è l'idea della scena del *Malato immaginario*, ove si mette alla prova l'amor della moglie supponendo che il marito sia morto: idea così vecchia, come la commedia stessa, e di cui si valse pure il nostro Giovanni Sachs con bastevole brio (*).

Molière, anche nelle farse da lui veramente inventate, non lascia d'appropriarsi alcune forme comiche immaginate dagli stranieri, e quelle in particolare delle burlette italiane. Egli voleva introdurre e mettere sulla scena una specie di personaggi senza maschere, ma del medesimo genere e portanti i medesimi nomi delle maschere italiane; ma tali personaggi non poterono mai pigliar piede in Francia. Il carattere francese che si piega a tutte le variazioni della moda, non può accordarsi colla bizzarra originalità cui s'abbandonano certi individui ne'paesi ove il *buon tuono* (ci si permetta almeno una volta questo gallicismo), dando la legge ad ogni cosa, non rende però ogni cosa uniforme. Siccome fu mestieri, affinchè gli Sganarelli, i Mascarilli, gli Scapini ed i Crispini non perdessero interamente la loro fisonomia di conservare i loro abiti, sono essi oggimai del tutto vieti o disusati. I Francesi hanno pochissimo gusto per quella esagerazione volontaria, per quella caricatura di sè stesso, cui demmo il nome di *comico confessato*, e per quella giocosità de'personaggi di convenzione da noi detta il *comico arbitrario*, perchè ambedue questi effetti piacciono assai più all'immaginazione, che allo spirito. Non è già ch'io voglia biasimare in questo il gusto francese, nè disputare sulla preminenza de'generi. Fors'anche il poco pregio in cui si tiene la giocosità fantastica, può tornare a vantaggio del comico fondato sull'osservazione, dove gli autori drammatici francesi hanno soprattutto dato segno di perspicacia e d'ingegno, e dove Molière in particolare ha voce d'esser gran maestro. È certo che per questo rispetto egli è veramente insigne; ma quello di che si tratta qui solamente, è di sapere se il merito suo, per rilevante che sia, possa dare il dritto a'Critici francesi d'erigerlo in genio senza pari, e se cinque o sei commedie di Molière, alle quali il loro genere di struttura procacciò il titolo di regolari, dieno loro autorità di vilipendere com'essi fanno, tutto quanto le altre nazioni hanno prodotto di saporito o d'originale in fatto di commedie di carattere.

to Tiraboschi (*Storia della Letteratura italiana T. 8.°, parte II. lib. 3, cap. 3, § 23.*) « Molière, dic'egli, fece tal uso delle *Commedie italiane*, che se a lui si togliesse tutto ciò che egli ha tolto ad altri, si verrebbono a impicciolire di molto i tomi delle sue commedie. »

(*) Ignoro se alcuno abbia già notato che l'idea principale del *Mariage forcé* è tolta da Rabelais. Panurgo tiene consiglio sopra il suo futuro matrimonio, e le risposte ch'egli riceve da Pantagruele, sono al tutto così scettiche, come quelle del secondo filosofo a Sganarello.

L'amor proprio nazionale e la scarsa cognizione de'*capi d'opera* stranieri potè far sì che i Francesi esagerassero alquanto le lodi profuse da essi a'loro poeti tragici; ma bisogna convenire che gli sfoggiati elogi onde essi opprimono Molière, sono ancor più strabocchevoli. Voltaire lo chiama il padre della vera commedia, e, sì per la Francia, può darsi ch'egli abbia ragione. Secondo La Harpe, la commedia e Molière sono due sinonimi; egli è il primo di tutti i filosofi moralisti le opere di lui sono la scuola del mondo. Chamfort lo nomina il più amabile precettore dell'umanità dopo Socrate; egli è d'avviso che Giulio Cesare, il quale chiamava Terenzio un mezzo Menandro, avrebbe chiamato Menandro un mezzo Molière. Io ne dubito forte.

Ho già dimostrato qual è in genere la morale che aspettar si può dalla commedia; essa è l'arte della vita, l'applicazione della scienza de'costumi. Per questo rispetto, le opere di Molière contengono spesso acute osservazioni, espresse felicemente, e che ancora oggidì non mancano di giustezza; ma spesso eziandio ci si trova ciò che v'era di limitato nelle sue proprie opinioni, od in quelle che regnavano a'suoi tempi. In quanto a sì fatto genere d'istruzione, Menandro era già un poeta filosofo, e noi non esitiamo a riporre le sentenze che ci rimangono di esso, a fianco almeno di quelle di Molière. Ma non è per via di sentenze che si può comporre una commedia.

Il poeta può ben essere moralista, senza che per questo i suoi personaggi moralizzino ogni parola, e qui parmi che Molière oltrepassi la misura; egli accusa e giustifica in lunghe aringhe i caratteri da lui rappresentati, e sovente questi medesimi caratteri al-

tro appena non sono che opinioni personificate. Allora essi non lasciano nulla a indovinare allo spettatore; e pure non ci ha nessun'arguzia nel comico fondato sull'osservazione, se non quando i sentimenti degli uomini si manifestano senza loro saputa, per via di tratti che loro sfuggono involontariamente. A quest'ultimo genere di comico, il più dilicato e più spiritoso di tutti, appartiene senza dubbio la maniera colla quale Oronte mette fuori il suo sonetto, quella con cui Orgone ascolta le notizie che gli vengono date sulla salute di sua moglie e di Tartuffo, e la disputa che insorge fra Vadio e Trissotino; ma totalmente se ne discostano le interminabili discussioni d' Alceste e di Filinto sulla condotta da tenere in mezzo alla corruzione ed alla falsità del mondo. Queste discussioni, benchè serie, non possono mai soddisfare, perchè non è possibile ch'esauriscano il soggetto; e siccome alla fine del dialogo gl'interlocutori si trovano ancora al medesimo punto donde si erano partiti, così ne avviene che la mancanza di movimento drammatico si fa manifestamente sentire. Si trovano spesso, nelle opere più vantate di Molière, ma soprattutto nel *Misantropo*, di cosiffatte dissertazioni in dialogo, che non conducono a verun esito; ed ecco il perchè, in questa commedia, l'azione, già povera per sè stessa, procede così stentatamente; impercioechè tranne alcune scene più vivaci, non ci si trovano che tesi sostenute in tutte le forme, e solo mediante alcuni tratti di spirito e colla vaghezza dello stile riesce all'autore d'occultare il difetto d'interesse. In una parola simili commedie sono troppo didascaliche, e troppo vi si scorge l'intenzione d'istruire, dove che non si deve mai dare alcuna lezione allo spettatore se non così alla sfuggita, e come senza badarvi.

Avanti ch' io ragioni a parte a parte di quelle produzioni di Molière che gli appartengono interamente, e che in generale si hanno per *capi d'opera*, toccheremo ancora un motto delle sue commedie imitate dal latino. Fra queste la più famosa è l' *Avaro*: sgraziatamente i manoscritti dell'*Aulularia* di Plauto sono troncati in sulla fine; ma in quel tanto che ne possediamo, ci resta ancora bastevole soggetto d'ammirazione. Molière non ne usurpò che alcune scene ed alcuni passi: il disegno generale della sua commedia è del tutto differente. Quello della commedia di Plauto è semplicissimo; il suo Avaro ha trovato un tesoro ch'egli nasconde colle più grandi precauzioni. Un vecchio scapolo chiede in moglie la figlia di lui, questa circostanza sveglia subito i suoi sospetti e gli fa temere che alcuno abbia avuto sentore delle sue ricchezze. Gli apparecchi delle nozze conducono de'servi forestieri in casa sua; egli più non crede che il suo tesoro sia qui sicuro, e va tosto a celarlo altrove, il che porge allo schiavo dell'amante di sua figlia l' occasione d' impadronirsene. Ben si comprende che il ladro sarà costretto di farne la restituzione, poichè senza di ciò la commedia finirebbe troppo lamentevolmente per cagione de'pianti e delle maledizioni del vecchio. L'intrigo amoroso si scioglie con facilità; il garzone che usurpò troppo presto i dritti del matrimonio, si trova ch'è lo stesso nipote vecchio scapolo, e questi ritirasi di buon grado e gli abbandona il campo. Tutti gli accidenti non servono che a far passare l' Avaro per una serie d' inquietudini ognor crescenti, in cui si spiega la sua trista passione. Molière, per lo contrario, senza conseguire il medesimo fine, mette in moto una macchina complicatissima. Nella sua commedia, noi vediamo un amante della fanciulla travestito da servo, e che adula l'avarizia del vecchio ; un prodigo giovinastro che vagheggia la futura sposa di suo padre; de'servi raggiratori, un usurajo, e ci ha da vantaggio un'agnizione. L'intrigo d'amore è trito, lentamente condotto, e fa spesso perder d'occhio il carattere principale. Le scene di verace comico in tale componimento sono accessorie, e non emergono necessariamente dal soggetto. Molière ha, per così dire, affastellato tutti i generi d'avarizia sopra un solo personaggio; e pure l'avaro che sotterra il suo tesoro, e quello che presta sovra pegno, non possono essere un medesimo individuo. Arpagone lascia morir di fame i suoi cavalli, ma perchè ne ha egli? Questo lusso non conviene che all'uomo che vuol sostenere il lustro d'un certo grado, senza far le spese che vi occorrono. Il repertorio comico sarebbe tostamente esausto, se di fatto non ci fosse che un solo carattere per ciascuna passione. La differenza principale che si osserva tra l'Avaro di Plauto e quello di Molière, si è che l'uno ama solamente il suo tesoro, e che l'altro è innamorato. Un vecchio innamorato è ridicolo in sè stesso, e ridicolo parimente è un avaro inquieto. È facile giudicare che si faranno nascere lepidi contrasti, se all'avarizia che discevera gli uomini e li racchiude in sè stessi, verrà con-

giunto un sentimento espansivo e generoso, qual è l'amore. Ma d'ordinario l'avarizia è un buon preservativo contro le altre passioni. Qual è dunque fra Plauto e Molière il pittore più valente, o, se vogliamo il miglior moralista, giacchè sempre si viene qui a battere? Un vecchio innammorato, ed un avaro possono vedere Arpagone al teatro, e partirsene contenti di sè medesimi; l'avaro dirà fra sè: almeno io non penso a far all'amore; ed il vecchio innamorato, a rincontro: almeno io non sono avaro. L'alta commedia dee cercare di dipingere caratteri, strani senza dubbio, ma che possono incontrarsi nondimeno nel corso ordinario della vita; le eccezioni, le bizzarrie fuor di natura, spettano di dritto alla stravaganza volontaria della farsa. Perciò, dopo Molière ed anche sicuramente prima di lui, il personaggio d'un vecchio avaro innammorato è sempre stato uno dei luogi comuni della commedia con maschere e dell'opera buffa degl'Italiani, e, per dir vero, è quivi che un tal personaggio trovasi al suo luogo. Molière mancò d'arte nella maniera ch'egli trattò l'avvenimento principale, il furto della cassetta. Al principio della commedia, in una scena imitata da Plauto, Arpagone palesa il suo timore che un servo non abbia avuto qualche sospetto del suo tesoro; egli però si tiene in tranquillo per quattro atti, durante i quali non si sente parlar più delle sue inquietudini, e gli spettatori rimangono attoniti quando il servo arreca improvviso la rapita cassetta, giacchè non s'è mai spiegato loro in che modo si sia potuto scoprire un tesoro così diligentemente nascosto. Questo scioglimento adunque non è nè naturale, nè preparato. L'idea ingegnosa di Plauto fu questa di far sì che le cure esagerate del vecchio per la conservazione del suo scrigno fossero appunto cagione ch'altri glielo involasse. Il tesoro sotterraneo è ognor presente all'animo dello spettatore; esso giace colà come un malefico genio che tormenta l'avaro insino a farlo impazzire; ed è questa una lezione di morale che penetra assai più addentro nel cuore, che quella di Molière. Nel monologo d'Arpagone, dopo il furto, il poeta moderno non fece che amplificare ed infiorire l'originale. Egli conservò l'apostrofe all'udienza per iscoprire il ladro. Questo tratto, del genere d'Aristofane, ben renduto dall'attore, produce un grand'effetto, e noi possiamo trarne argomento per giudicare la forza comica del poeta greco.

L'*Anfitrione* di Molière non è che un'imitazione libera di quello di Plauto. La disposizione del dramma e la concatenazione delle scene sono le medesime. Invenzione di Molière è l'aver data la cameriera per moglie a Sosia. È ingegnoso l'aver fatto delle avventure del servo la parodia di quelle del suo padrone; e la riflessione di Sosia dà luogo a spiegazioni giocosissime, quand'egli dice che durante la sua lontananza non piovvero sopra la sua famiglia le medesime benedizioni come sopra quella d'Anfitrione. Molière ha velato, per quanto potè, senza nuocere all'originale lepidezza del suo soggetto, la soverchia licenza dell'antica mitologia, e in generale l'esecuziona del suo lavoro è molto accurata. Gli errori che commettono i personaggi, confondendosi cogli Dei che assunsero la loro figura, sono immaginati con una specie di Metafisica giocosa e insieme frizzante; e di fatto le osservazioni di Sosia sopra i differenti *io* che si sono battuti a vicenda (1) possono dar molto a pensare a' filosofi de' nostri giorni.

Fra tutte le commedie che Molière imitò dagli Antichi, nessuna certamente non riuscì peggio delle *Fourberies de Scapin*. Essa non è che il *Formione* di Terenzio, adattato per amore o per forza ai moderni costumi, ed a cui si oggiunse un'agnizione oltre a quella che v'era di già. Molière, senza dubbio, abbozzò il disegno di tal commedia con gran fretta e con estrema negligenza. L'intreccio non ha per iscopo che d'aprire un campo ai ragiri di Scapino; questi ragiri sono il perno della commedia; ma erano essi degni d'occupar tanto spazio? Il Formione greco, il cui fine è di sollazzarsi alle spe-

(48) Ecco il passo a cui allude il nostro autore:

« *Amph.* Qui t'a fait y manquer, maraud?
(Explique toi.
« *Sos.* Faut-il le répéter vingt fois de même
(sorte?
« Moi, vous dis-je; ce moi plus robuste
(que moi;
« Ce moi qui s'est de force emparé de la
(porte;
« Ce moi qui m'a fait filer doux;
« Ce moi qui le seul moi veut être;
« Ce moi de moi même jaloux;
« Ce moi vaillant dont le courroux
« Au moi poltron s'est fait connoître;
« En fin ce moi qui suis chez nous;
« Ce moi qui s'est montré mon maître;
« Ce moi qui m'a roué de coups.
AMPHITRYON, *Act.* II, *sc.* I.

se di stolidi giovinastri, se gli affeziona con ogni maniera di arditissime astuzie; egli è un furfantello pieno di garbo e d'accorgimento. Scapino, per l'opposto, non ha niente d'amabile nè si comprende che cosa ci abbia nei suoi stratagemmi che possa renderlo così altiero; la più parte sono condotti con molta goffaggine, e l'estrema stupidezza de' due vecchi basta appena per ispiegare in qual modo essi possono cadere in lacci così palpabili. Non è egli ancora fuor d'ogni verisimiglianza che Zerbinetta, la quale, nella sua qualità di zingana, deve ben sapere nascondere una marioleria, se ne vada a correre per la strada, ed a raccontare al primo che della incontra, cioè a dire a Geronte medesimo, in che maniera Scapino ha trappolato Geronte? La farsa del sacco, in cui Scapino fa entrare questo vecchio per portarlo via e batterlo sotto pretesto di difenderlo è del tutto posticcia e inopportuna; laonde Boileau ha giustamente biasimato Molière d'avere in questa occasione messo insieme Terenzio con un cantambanco.

Non bisogna dimenticarsi che le *Fourberies de Scapin* sono una delle ultime produzioni di Molière: questa commedia ed altre ch'egli compose verso la fine della sua vita, come *Monsieur de Pourceaugnac*. *La comtesse d'Escarbagnas* ed anche *Le malade imaginaire*, dimostrano a bastanza che egli invecchiava, senza che il suo ingegno acquistasse quella maturità che gli avrebbe fatto rifiutare opere così poco forbite. Ma spesso ei lavorava in fretta, senza pensare alla posterità; e se talvolta si sottopose a regole severe, forse lo debbiamo piuttosto alla sua ambizione ed alla brama d'essere annoverato fra gli scrittori classici del bel secolo, che ad un interno trasporto verso la perfezione in un genere più elevato.

Le pretensioni degli Aristarchi francesi pel loro autor favorito, si fondano principalmente sopra *L'école des femmes*, Il *Tartuffe*, *Le misantrope* e *Les femmes savantes;* commedie che per tutti i versi sono composte con molta diligenza. Noi cominceremo a stabilire, una volta per sempre, che lasciamo a'Critici francesi d' apprezzare il merito dello stile e della versificazione. Le bellezze di questo genere non sono mai che una condizione secondaria, e credo che l'eccessiva importanza, attribuita in Francia all' elocuzione tanto nella poesia, come nella prosa, abbia soprattutto nella tragedia pregiudicato allo sviluppamento d' altre bellezze più essenziali all'arte drammatica. Le nostre osservazioni critiche non toccheranno in conseguenza che lo spirito e la disposizione generale delle commedie che abbiamo nominate.

La più vecchia di queste commedie, *L'école des femmes*, mi sembra pure la migliore. L' allegria, la forza comica e la rapidità dell' azione vi si trovano assai più che nelle altre. Idea certamente felice è quella di supporre che un uomo, già sul tramonto e voglioso nondimeno d'ammogliarsi, allevi una fanciulla in una totale ignoranza d'ogni cosa affinchè ella gli resti fedele, e che il risultato di tale educazione sia precisamente il contrario di ciò ch'egli voleva ottenere. Questa invenzione non era però nuova; poco prima di Molière, Scarron aveva tolto da una novella spagnuola la sustanza d'un piccolo racconto sul medesimo soggetto. Ma non si poteva immaginar niente di meglio, che di trarne profitto per la scena, e l'esecuzione è un vero *capo d'opera*. L'intreccio dell'*École des femmes* è vivacissimo; tutto scaturisce dalla medesima sorgente: non v'è nulla di languido, nulla s'arresta, non ci ha nè mezzi nè accidenti estranei; e la sola cosa che riprender si possa in questa commedia, è uno scioglimento alquanto arbitrario che succede per via d' un' agnizione. Le innocenti astuzie e le ingenue confessioni d'Agnese sono piene d' incanto; le imprudenti confidenze del giovine amante al suo rivale sconosciuto, l'ira concentrata del vecchio, tutto insomma concorre a formare una serie di scene comiche, del genere più dilicato a un tempo e più giocoso.

Solo per dimostrare quanto poco l'inosservanza di certe verisimilitudini pregiudichi a'piaceri del teatro, accennerò qui tutta la libertà che prese Molière nella scelta del luogo della scena. Non mi fermerò a far osservare quanto sia improbabile che Arnolfo il quale tiene rinchiusa l'Agnese con tanta precauzione, s'intrattenga sovente con essa in istrada o sovra una piccola piazza, ma dirò che se Orazio ignora che Arnolfo è lo sposo futuro della sua bella, e gli confida il suo segreto, egli è perchè questo medesimo Arnolfo piglia un finto nome quando s' introduce appresso di lei. Orazio dunque dovrebbe andare a trovarlo in casa sua, e non già davanti alla porta dell'Agnese, ove sempre lo incontra, senza che una tale circostanza gli faccia concepire il minimo sospetto. Ora, perchè mai i Critici francesi daranno tanta

importanza a regole così futili, se confessare pur debbono che i loro più grandi maestri non sempre le hanno osservate?

Il *Tartuffe* è una pittura evidentissima dell'ipocrisia, e che offre i contrassegni più esatti di questo vizio; egli è una eccellente satira seria; ma, salvo alcune scene, non è una commedia. Si va generalmente d'accordo che lo scioglimento è cattivo, come quello che dipende da un mezzo alieno dal dramma: esso è biasimevole ancora per un altro verso, ed è che lo stato d'Orgone, vicino ad essere espulso da casa sua e messo in prigione, fa nascere l'idea d'un pericolo reale e ben differente dal ridicolo imbarazzo in cui il poeta comico avrebbe avuto il dritto di gettarlo per fargli pagare il fio della sua cieca fiducia. Si vede quivi manifestamente lo scopo serio dell'opera; ed il panegirico del Re non è altro che un'umile dedicazione, colla quale Molière implora gli auspicj del monarca contro la vendetta di quelli ch'egli chiamava bacchettoni.

Anche nelle *Femmes savantes* il motteggio prevale alla giocosità; l'intreccio, insignificante e senza interesse, si scioglie, secondo il costume di Molière, con un mezzo arbitrario e fuor del soggetto. Si potrebbe tuttavia perdonare a queste imperfezioni dell'arte in grazia della forza della satira. Ma per questo rispetto eziandio, la dipintura de'costumi che presenta il dramma, è troppo esclusiva e presa sotto un punto di vista troppo limitato. Non si ricerca dal poeta comico ch'egli sempre collochi a fianco d'una stravaganza dello spirito l'opinione ragionevole opposta; ciò sarebbe lo stesso che palesar troppo metodicamente l'intenzione d'istruire lo spettatore; ma si possono benissimo dipingere due pazzie contrarie, l'una accanto dell'altra, ed in un modo egualmente giocoso. Molière ai fece beffe dell'affettazione d'una falsa coltura dello spirito e della stolida presunzione d'un vano sapere; ma l'orgoglio dell'ignoranza e lo sprezzo di qualunque coltura intellettuale sono pur cose ridicole, e bisogna convenire che la maniera di pensare che l'autore ne dà per giusta o ragionevole, molto s'avvicina a queste altre stavaganze. I personaggi sensati del dramma, il padrone di casa e suo fratello, la figlia ed il suo amante, e per sino ad una fantesca la quale non sa il francese, tutti procurano di farsi onore di quello che non sono, di quello che non hanno, e di quello che non fanno, altresì come di tutto ciò che si sforzano di non essere, di non avere, e di non sapere. Secondo tutte le apparenze, sono le sue proprie opinioni che Molière espresse nell'angusta dottrina di Crisalo sulla destinazione delle donne, in quella di Clitandro sulla poca utilità del sapere, e altrove ancora in lunghe dissertazioni sulla misura delle cognizioni che convengono ad un uomo di garbo. Egli è certamente biasimevolissimo d'aver fatto sbeffeggiare Trissotino come un uomo vile e interessato, poichè sotto questo personaggio Molière indicava uno scrittore ancor vivente, il cui nome non era pure che leggermente mascherato. La vanità d'autore sarìa piuttosto una guarentigia contro la cupidità del denaro, giacchè, per giugnere alla fortuna sagrificando il sentimento dell'onore, ci sono carriere ben più vantaggiose che quella del letterato.

Il *Misantropo*, com'è noto, fu da prima ricevuto freddamente dal pubblico. Questa commedia è ancor meno allegra di quelle onde abbiam parlato; e l'intreccio è ancor meno vivace, o piuttosto non ce n'ha del tutto. Alcuni lievi accidenti servono a mautener una debole apparenza di movimento drammatico, ma non hanno fra loro alcuna relazione. A questo numero appartengono la disputa con Oronte sul sonetto, e la manica colla quale essa finisce; la sentenza del processo di cui si parla continuamente; in fine il modo ond'è smascherata Celimena in grazia della vanità dei due marchesi e della gelosia d'Arsinoe. In oltre il disegno generale di questo lavoro non è tampoco verisimile. Lo scopo dell'autore fu di dipingere al vivo un carattere; ma gli uomini non parlano punto del carattere loro, nè lo fanno conoscere se non per mezzo delle relazioni ch'essi sostengono co' loro simili. Ora, come mai si può dare che Alceste scelga per amico un personaggio qual è Filinto, le opinioni del quale sono diametralmente opposte alle sue? Finalmente la commedia è equivoca, ed è questo il suo difetto maggiore. Il punto in che Alceste ha ragione, e quello in ch'egli ha torto, sarebbero difficili a determinare; ed io temo che il poeta stesso non se n'abbia renduto un conto esatto. Nondimeno, egli è questo Filinto colla sua molle e debole indulgenza, colle sue eterne dicerie in favore del corso ordinario della vita, egli è desso cui volle Molière dipingere per l'uomo amabile ed assennato. Alceste ha mille volte ragione contro la leggiadra Celimena; l'unico suo torto è la sua debolezza per essa: egli ha ragione nelle sue lagnanze sulla corruzione della so-

cietà. nessuno gli contrasta le cose di fatto ch'egli sostiene; ma egli ha il torto di produrre in mezzo le opinioni sue con tanta violenza e con sì poca opportunità: tuttavia, poichè finalmente egli non può entrar mallevadore a sè stesso d'usar quella specie di dissimulazione necessaria per vivere in pace con coloro che lo circondano, ha tutte le ragioni di preferire la solitudine alla vita del mondo. Rousseau fa' già notare quest'ambiguità morale del *Misantropo*, onde nasce che le cose medesime più degne di rispetto sembrano messe in ridicolo. Nondimeno il giudizio di Rousseau in questo proposito non era totalmente imparziale, poichè egli stesso aveva in faccia agli uomini, nel suo proprio carattere e nel suo procedere, un' evidente rassomiglianza con Alceste; in oltre per altri rispetti egli non conobbe lo spirito della commedia, e tenne per essenziali al genere varj difetti di cui non si può dar carico che agli autori.

Ecco adunque a che si riduce questa filosofia morale che s'è tanto vantata nel preteso capolavoro di Molière. Da tutto quello che abbiamo fin qui detto, mi credo quindi in diritto d'affermare, contro l'opinione dominante, che Molière, più che in ogn' altro genere, è stato felice nel comico burlesco, e che il suo ingegno al pari che la sua inclinazione erano per la farsa; laonde egli scrisse delle farse insino all'ultimo della sua vita. Le sue composizioni serie in verso offrono sempre delle tracce di sforzo, a vi si vede un non so che di stentato così nel disegno, come nell'esecuzione. Il suo amico Boileau gli comunicava probabilmente le sue idee sul riso grave e sulla fredda lepidezza, e allora Molière si risolveva, dopo ch'egli si era abusato della buffoneria, a sottomettersi alle leggi del buon gusto e della regolarità. Egli studiavasi d'accozzar due cose inconciliabili di loro natura; la dignità e la giocosità. Si trovano pure nelle sue commedie in prosa alcuni indizj di quell'umore satirico e didascalico ch'è propriamente alieno dalla commedia: esso apparisce nella maniera ond'egli si versa continuamente contro i medici ed i procuratori, nella sua dissertazioni sul tenore del gran mondo, e in generale ovunque si vede ch'egli non si contenta di divertire, ma che vuol combattere o difendere certe opinioni, in una parola che l'intenzion sua è d'istruire.

La classica riputazione di Molière conserva le sue commedie sul teatro, benchè siano esse sensibilmente invecchiate per rispetto alle maniere della società e alla dipintura de'costumi. È questo un pericolo che minaccia necessariamente quell'autor comico, le cui opere non posano in qualche modo sopra una base poetica, ma sono fondate unicamente sopra quella fredda imitaziona della vita reale che mai non può far paghi i bisogni della fantasia. Gli originali di certi ritratti di Molière sono da gran tempo spariti. L'ingegno che aspira all'immortalità, debbe esercitarsi sopra soggetti che il tempo non possa mai rendere inintelligibili, e dipingere la natura umana piuttosto che i costumi del tale o del tal altro secolo.

Pochi sono i poeti comici contemporanei di Molière, che si possano citare a fianco di esso. Corneille, avanti che avesse composte le sue tragedie, si avea fatto nome imitando alcune commedie spagnuole. Il solo di questi lavori che sia rimasto sulle scene, è il *Menteur*, imitato da Lopez de Vega, e che, secondo me, non dà segno di verun talento comico. Un poeta avvezzo a camminar sui trampoli, non ha che movimenti goffi in un genere in cui bisogna passeggiare a fior di di terra, ma con garbo e leggerezza. Scarron non aveva ingegno che pe'travestimenti, e ne mise più volte sulla scena in commedie, tolte dal teatro spagnuolo. Due di queste commedie, *Jodelet* e *Don Japhet d'Arménie*, si rappresentano ancora alcuna volta come farse di carnevale, e sempre con molto successo. L'intreccio del *Jodelet*, che partiene a Don Francesco di Roxas, è eccellente, e Scarron col suo stile e colle sua giunte non potè sfigurarlo interamente. Tutto ciò che manca in tal commedia di finezza e di gusto, proviene dall'autor francese, e contrasta collo spirito dilicato della poesia spagnuola. Scarron è nondimeno uno scrittore del secolo di Luigi XIV, e gode di qualche riputazione. La lingua francese fece bene ad interdirsi lo stile burlesco: altre favelle possono comportarlo; ma in francese, ogni poco che si cessi di parlare e di scrivere con nobiltà e sceltezza, si cade nella volgarità più disgustosa. Il *Don Japhet* è una burla grossolana d'un pazzo ridicolo. L'originale di questa commedia spetta al genere così nominato dagli Spagnuoli *Comedias de figuron*: io non dubito che Scarron non l'abbia guastato imitandolo, e, ciò che più rincresce, si è che le sue esagerazioni sono stravaganti senz'essere giocose.

Racine si aperse una strada, che si può chiamar nuova, appropriandosi il soggetto

de'*Litiganti* d'Aristofane. Sotto questo aspetto una cosiffatta commedia è rimasta unica nel suo genere. L'intreccio non è che un lieve giuoco dello spirito, ma i ridicoli, messi in evidenza, sono tutti della medesima classe, concorrono al medesimo effetto, e formano un tutto che ben consuona alle grottesche figure degli uscieri e de'procuratori. Parecchi versi di quest'opera sono motti spiritosi a un tempo e tratti di caratteri; altre facezie appartengono a quell' allegria senza scopo, vera inspirazione del genere comico. Di qui si può giudicare che Racine sarebbe divenuto un rivale formidabile per Molière, s'egli avesse continuato ad esercitare il raro ingegno onde aveva dato saggio nei *Plaideurs*.

Rimangono ancora al teatro alcune commedie di Boursault, autore contemporaneo di Molière, benchè d'un'altra generazione, e che volle essere suo emulo. Egli non compose che certe commedie chiamate *pièces à tiroir*, genere secondario, di cui Molière diede il primo l'esempio ne' suoi *Fâcheux*. Queste commedie, ove le scene si succedono accidentalmente, possono avere una cotal corrispondenza co'mimi degli Antichi. Sono esse opportunissime a far brillare un attore il quale abbia del talento per imitare le abituatezze individuali, come quello che ritorna più volte sulla scena col nome di personaggi differenti, cangiando prontamente abito e maniere. Ma sempre è d'uopo che tali commedie si circoscrivano ne'limiti d'un solo atto, sì perchè la mancanza di movimento drammatico, o l'uniformità del soggetto vi si fanno sempre sentire per mezzo alle varietà dei particolari, e sì perchè l'impazienza s'impadronisce tantosto degli spettatori. Le commedie di Boursault, che del resto non mancano di merito, sono troppo lunghe e troppo diffuse. Era certamente un'idea originale il dipingere Esopo, questo schiavo, quest'uomo contraffatto della persona, in possesso del favor della Corte: ma in ambedue le commedie, *Esope à la ville* ed *Esope à la Cour*, le favole che si veggono perpetuamente succedere a ciascun tratto importanto, sono troppo affogate in una morale prolissa; non solamente escono fuori del dialogo, ma non sono in veruna guisa intrecciate col tessuto dell'intrigo, come la favola di Menenio Agrippa in Shakespear: d' altra parte, questa maniera infantile di dar lezioni non s' accomoda a' tempi moderni. Nel *Mercure galant*, si fa la mostra di ridicoli d'ogni specie che vengono a portare le loro lagnanze al compilatore del Giornale. Esiste una commedia tedesca, molto gustata, la struttura e gli accidenti più comici della quale sono assolutamente i medesimi. Quello de i due autori che copiò l'altro, doveva almeno citar la sua fonte.

Molto tempo dopo la morte di Molière, apparve Regnard, al quale d'ordinario si concede il secondo grado fra i poeti comici. Regnard era una specie di avventuriere, il quale, poi ch'ebbe corso lungamente il mondo, si fece poeta drammatico: egli scriveva alternativamente le scene francesi del Teatro italiano che fioriva ancora sotto la direzione di Gherardi, e faceva per suo conto delle commedie regolari in versi. La prima ch'egli compose, *Le joueur*, è vantata con ragione, ed è riputata la migliore di tutte. L'autore conosceva per esperienza la passione del giuoco e la vita ch' essa fa condurre; laonde la sua commedia è un quadro al naturale, dipinto con forza, e a un tempo senza esagerazione. L'intreccio e gli accessorj sono immaginati con talento e convenevolezza, tranne due caricature di cui si sarebbe potuto far senza. I difetti del *Distrait* non sono quelli solamente ch'io ripresi altrove nelle commedie di carattere abbozzate troppo metodicamente: ci ha un vizio fondamentale nel soggetto. La distrazione, propriamente parlando, non forma un carattere. L' abituatezza di vivere col pensiero in un'altra sfera da quella in cui siamo, cagiona degli errori che si somigliano tutti, e che non offrono tra di loro alcuna graduazione; perciò possono divertire in una piccola farsa, ma non meritano il grande apparecchio d'una commedia di cinque atti. Regnard non fece in certa guisa che mettere sulla scena una serie d'aneddoti che La Bruyère aveva già raccolti sotto un medesimo titolo. L' esecuzione del *Légataire universel* dimostra maggior talento comico; ma la mancanza di sentimento morale nell'idea stessa del dramma è cagione che questo talento fu indarno profuso. La Harpe tiene il *Légataire universel* pel copolavoro dell'allegrezza comica. Ma, per dir vero, essa è una trista allegrezza. Qual soggetto di risol un vecchio fracassato è per morire; alcuni giovinastri malvagi lo tormentano per la sua eredità, e fabbricano in suo nome un falso testamento intanto che lo credono agonizzante. Se mai scene cosiffatte eccitassero al teatro applausi ponderati e scrosci di riso, bisognerebbe conchiude-

re che gli spettatori hanno la medesima leggerezza e la mancanza medesima di delicatezza che ne disgusta nell' autor del *Légataire*. Noi mostremmo già altrove quanto importi che l'autor comico, sotto le forme dell'indifferenza, abbia in realtà grande rispetto per le idee della morale, poichè una lieta impressione è necessariamente turbata sì tosto che vi si mosce o sdegno o pietà.

Il commediante Le Grand era coetaneo di Regnard; egli è uno de' primi poeti comici che abbia composto con ispirito alcune piccole commedie in versi; genere in cui la Francia produsse di poi tante leggiadre coserelle. Egli ha conservata assai meno riputazione che Regnard; e La Harpe lo tratta con pochissima stima. Quanto a me, confesso che apprezzerei molto il suo ingegno, quando bene egli non avesse scritto altro che *Le Roi de Cocagne*, farsa eccellente, pazzia amabile e piena di senso, ove sfavilla quello spirito fantastico ch'è sì raro in Francia, ed ove regna una viva e dolce giocondità, la quale, tuttochè venga spinta alcuna volta fino ad una specie di delirio, non cessa mai d'essere leggiera e inoffensiva (1). Essa porge un esempio sensibile della maniera colla quale, evitando le indecenze e le allusioni personali sarebbe facile [d' introdurre sulla nostra scena moderna il genere di Aristofane, o vero, per parlar più esattamente, quello d' Eupoli che pure avea messo in dramma la favola d' un paese di Cuccagna. Le Grand non conosceva di certo il teatro comico de' Greci; egli fu dunque interamente debitore al proprio genio (non mi dubito d'usar questa parola) dell'idea d'un genere allor nuovo assolutamente. L' esecuzione del suo dramma è così elaborata, come quella d'una commedia regolare; classe ond'essa è esclusa nell'opinione de'suoi concittadini, in grazia del maraviglioso del soggetto, de'cambiamenti di decorazioni e dell'introduzione della musica. In generale, i Critici francesi si mostrano indifferenti ed anche contrarj a tutti i voli della vera fantasia. Acciocchè una opera inspiri loro qualche stima, bisogna che essa porti l'impronta d'una difficoltà superata a stento. In mezzo ad un popolo volubile, essi hanno occupato il posto d'onore della pedanteria; essi confondono l'amabile leggerezza, che non ripugna in verun modo alla profondità dell' arte, con quella leggerezza superficiale ch'è vera mancanza di spirito, non meno che di carattere.

Il secolo XVIII produsse in Francia parecchi poeti comici di secondo e di terz'ordine ma nessun genio sovrano che abbia veramente allargato i confini dell'arte; perciò si è deciso invariabilmente che Molière è tal poeta da non si poter avanzare, e questa opinione è divenuta più che mai un articolo di fede. Siccome il disegno di quest' opera non mi permette di parlare delle produzioni di tal epoca tanto minutamente quanto sarebbe necessario per guidare alle osservazioni generali in proposito di ciascun dramma in particolare, così avanti che passiamo a quelle che s'attireranno di bel nuovo i nostri sguardi, farò qui ancora alquante riflessioni sullo spirito della commedia francese.

Se la mancanza di movimento e le lunghe dissertazioni in dialogo sono difetti che si sono andati perpetuando da Molière infino a' di nostri, le convenzioni ricevute per la tragedia hanno egualmente esercitato sulla commedia regolare una influenza che non può non essere riconosciuta. Le commedie francesi di quest' ultimo genere, allorchè sono in versi, hanno le loro lunghe tiritere, di pari come le tragedie, e v' è pure una circostanza che contribuisce a dar loro una cotal durezza cerimoniale. Appresso le altre nazioni, i soggetti comici sono quasi tutti presi dalla vita cittadinesca, e ciò per motivi ch' è facilissimo a comprendere; in Francia, per l' opposito, sono le classi superiori della società che lungo tempo hanno formato il cerchio entro cui s' è rinchiusa la commedia: da per tutto vi si sentiva l' influenza della Corte. Quelli fra gli spettatori, i quali pel loro grado non avevano accesso nel gran mondo, trovavano una certa compiacenza a vedersi sulla scena in relazione con marche-

(1) Io dubito forte che ad un lettore italiano sembrar potesse così eccellente questo *Roi de Cocagne*, come lo trova il sig. Schlegel. Tutta la macchina di tal farsa consiste in un anello magico che ha la facoltà di far venir pazzo chiunque lo si pone in dito. Ciò posto, tutti gli accidenti che possono derivarne, sono già preveduti di lontano, e debbono alla fine stancare per la loro uniformità. Secondo me, *Il paese della Cuccagna*, melodramma giocoso del nostro Goldoni, vale assai più: e pure in generale si conviene che il Goldoni in questo genere non fu molto felice. Del resto le lodi che il sig. Schlegel profonde al Comico Le Grand, parmi che bastino a dar diritto all'animo nostro di tranquillarsi qualunque volta il nostro gusto non va d'accordo col suo.

si e cavalieri; e mentre che l' autore metteva in derisione le follie alla moda, essi procacciavano di cogliere alcune gradazioni di quelle maniere del bel mondo così desiderabili e così privilegiate. La società rintuzza tutto ciò che v' è d' angoloso ne' caratteri; la persecuzione de' ridicoli è l' unico suo studio, e per conseguente essa ne rende abili a stare in guardia contro le osservazioni degli altri. Ma allora cessa il comico schietto e gioviale della classe cittadinesca, e ve ne sottentra un altro, a cui la sola società ha dato origine, e che porta sempre il carattere di vòto, che aver debbe necessariamente un' esistenza priva di scopo e di profitto. Quello che forma il soggetto dell' alta commedia, così chiamata in Francia, non è la vita, ma la società, questa lotta continua di vanità differenti che non possono mai ridursi ad uno stato di pace. In simili commedie, l' abito ricamato, il cappello sotto al braccio e la spada al fianco sono condizioni essenziali, e tutta la dipintura de' caratteri si ristrigne alla fatuità per gli uomini, ed alla civetterìa per le donne. La monotonia e l'insipidezza delle composizioni non sono allora che troppo sovente rendute più manifeste dal condimento di quella leggerezza di principj ch' era di gran moda ostentare durante la prima metà del secolo XVIII, sotto la reggenza e sotto il regno di Luigi XV. A quest' epoca si vide comparire il carattere dell' *Homme à bonnes fortunes*, del favorito delle donne, che in aria di languore fa pompa delle sue troppo facili conquiste. Non solo gli autori comici che inventarono questo carattere; essi non fecero che copiarlo con tutta l' esattezza d' un ritrattista: il che vien comprovato, non ch' altro, da tante Memorie del secolo scorso, e da quelle ancora di un uomo come il sig. De Besenval. Noi siamo scandalezzati della sensualità che si mostra senza velo nelle commedie greche; ma non riuscirebbe forse assai più dispiacevole a' Greci il vedere nelle commedie francesi tanti trionfi brigati per mera vanità appresso di donne maritate? Il trasporto de' sensi ha de' limiti stabiliti dalla natura istessa; ma quando la vanità si compiace nel vestir le forme della stanchezza e della sazietà, essa guida alla corruzione più disgustosa. Si dirà forse che i poeti comici, facendo del matrimonio il costante argomento delle belle dei loro damerini, e aprendo un libero campo al loro spirito per rispetto alle relazioni colle donne, vollero criticare le stravaganze che dominavano di quei tempi? Ciò può darsi; ma le loro opere non erano meno pericolose. Essi non potevano ripromettersi di correggere in tal guisa la genti del bel mondo, le quali, sebbene formanti un piccolissimo numero, hanno per niente tutto che loro non s' assomiglia; e quanto agli uomini d' un ordine meno elevato, l' esempio di cotesti enti privilegiati, i cui torti medesimi hanno un certo che di splendore e di grazia, sarà sempre troppo seducente a poter mai divenir utile. E inoltre, se trattasi del vero comico, la rilassatezza de' costumi dell' alta società non ha niente di giocoso. In parecchie commedie, dove uno scimunito qualificato è quello che dà la legge, come per esempio nel *Chevalier à la mode* di Dancourt, si sente non pure della noja, ma un vero disgusto per quella dipintura della intera mancanza d' ogni principio morale, che, sebben vera, non è però nè poetica nè naturale.

Bisogna eccettuare dal novero di quelli che meritano tali rampogne, due autori fecondi od almeno abbondanti, l' uno in versi, a l' altro in prosa, Destouches e Marivaux. Essi furono in voga, nella prima metà del secolo XVIII, appresso de' loro contemporanei, ma poche sono le loro opere che sieno loro sopravvissute in sulla scena. Destouches era un autore moderato, placido, perfettamente onesto ne' suoi divisamenti, che componeva con molta tensione di mente alcune commedie regolari, ov' egli non si sarebbe dispensato dai soliti cinque atti, ed ove, salvo la giocosità obbligata di Lisetta e di Frontino, non ci ha nulla di veramente allegro. Egli non aveva a temere d' essere trasportato, per vivacità di fantasia fuor del tenore dell' alta commedia, e di cadere nella familiarità del genere dispregiato della farsa. Dotato d' un ingegno mediocre, senza originalità e senza brio, senza ricchezza d' invenzione, ed ancora senza osservazioni ben sottili sugli uomini e sulla società, egli dimostrò non pertanto in un modo onorevole nel *Glorieux*, nel *Philosophe marié*, anche nell' *Irrèsolu*, quanto possano la fatica e la costanza dello zelo. Altre sue commedie, come l' *Ingrat* e l' *Homme singulier*, sono lavorate sopra idee mal concepite; e chiaramente si vede da questo esempio come un poeta, qual fu Destouches, il quale abbia di continuo sott' occhio il *Tartuffe* ed il *Misantrope* per l' ideale della perfezione, non ha che a fare un passo ancora per uscir fuori

interamente del dominio della commedia. Queste due composizioni di Molière non sono fiaccole da guidare il genio de' suoi successori, ma scogli contro i quali essi vanno a rompere. Per me basta che un autor comico renda omaggio, nella sua prefazione, al *Misantrope* e lo chiami suo modello, perch' io sappia anticipatamente ove lo condurranno i suoi sforzi. Egli sagrificherà l'inspirazione e la giovialità, il vero brio della poesia, al serio composto d' un' imitazione prosaica della vita, e ad applicazioni d' utilità giornaliera, decorate del titolo di morale per imporre rispetto.

Che Marivaux sia ammanierato, è cosa sì generalmente riconosciuta in Francia, che s' inventò pure, per indicare il suo stile, una parola a parte, il *Marivaudage*. È uopo tuttavia confessare ch' egli ha una maniera sua propria, e che a primo aspetto essa non è priva d' una cotal vaghezza. Non si potrebbe negargli una certa finezza d' ingegno, fuor solamente ch' essa si esercita sopra oggetti troppo frivoli. Noi dicevamo che il comico fondato sull' osservazione era al suo colmo, allorchè una qualità si mostra precisamente a noi, mentre chi la possiede, meno se ne accorge, o mentre ch' egli si studia, quanto può il meglio, di nasconderla. Marivaux ha voluto applicar questa idea alle inclinazioni tènera; e di fatto l' ingenua espressione dei moti dell' anima che involontariamente si tradiscono, appartiene alla sfera della commedia. Ma nelle opere di Marivaux, questa ingenuità è preparata con soverchio artifizio; essa ricerca di troppo l' approvazione, a piglia troppo piacere a farsi palese Parmi di vedere que' fanciulletti che fanno a capo nascondere; essi non possono mai star cheti nel loro àngolo, e ad ogni piè sospinto sporgono la testa per guardare se alcuno gli scopre: in somma bisogna conoscere Marivaux per comprendere che cosa sia l' ingenuità senza naturalezza e senza innocenza. In questo autore si scorge sempre lo scopo infin dall' origine, e quindi l' attenzione si porta subito sulla via per la quale vi si giugnerà. Ci sarebbe un vero sentimento dell' arte in un genere simile, se non diventasse superficiale e insignificante. Piccole passioni sono messe in giuoco da piccoli motivi; a piccole prove sono esse cimentate; e si procede a piccoli passi verso lo scioglimento. Il più si tratta d' una dichiarazione d' amore; s' impiegano mille seduzioni per ottenerla, o mille rigiri per concederla alla sfuggiasca, Marivaux non ha dipinto caratteri, nè inventati intrecci. Il nodo della sua commedia è per lo più una parola mezzo pronunziata che rimane sospesa sulle labbra, non si sa troppo d'ordinario il perchè. Del resto i suoi motivi sono così uniformi, che, letta attentamente una sua commedia, si può dire che si conoscono tutte. Nondimeno, a volerne dir ciò ch' io sento, egli avanza di lunga mano quegli autori che si attengono ad una stretta imitazione della vita. Vi sono pure delle idee da raccogliere nello studio delle sue opere, poichè la sua maniera di considerar la commedia, tuttochè ristretta a circoscritta, ha non pertanto qualche cosa di particolare.

In fatto di *capi d' opera* dell' alto comico, si citano ancora due composizioni isolate di due poeti i quali, benchè sembrino avervi impiegato molto sforzo, diedero segno in altri rami letterarj del loro ingegno naturale con maggior libertà. Intendo parlare della *Mètromanie* di Piron, e del *Mèchant* di Gresset. Nella prima di queste commedia si trova dell' estro e della invenzione. Nel personaggio del giovine invaso dalla mania di verseggiare, Piron volle in certa guisa fare il proprio ritratto. Ma siccome ce la pigliamo sempre con dolcezza allorchè vogliamo farci beffa di noi stessi, egli comparte al suo protagonista, insieme con un'amabile follia, un carattere nobile, un buon cuore e dello spirito; dilicato riguardo, che però non è troppo favorevole alla schietta allegria comica. Il *Mèchant* è uno di que' drammi tormentosi, che un misantropo atrabiliario potrebbe veder con piacere qual giustificazione dell' orror suo per la società, ma che solo possono produrre impressioni ingrate sopra spiriti sereni e benevoli. A che pro la dipintura di un' anima nera e priva d' ogni umano sentimento ? d' un uomo che s' arma di freddo motteggio per soddisfare il suo tristo orgoglio e il suo desiderio di far del male senz' altro fine che il male istesso? Un tal carattere sarebbe appena sopportabile se fosse il motore di grandi avvenimenti tragici; ma che farne, quand' esso non produce che piccole zizzanie e del malcontento nell' interno d' una famiglia?

E nondimeno, se dobbiam credere all'asserzione degli Aristarchi francesi, il *Glorieux*, la *Mètromanie* ed il *Mèchant* sono le sole commedie che abbia il secolo XVIII da contrapporre a Molière. Io però, meglio che a queste tre opere, darei la mano al

Vieux cèlibataire di Collin d' Harleville. Ma s' io volessi trovare un oggetto di confronto per questo quadro di costumi si pieno di verità, non in Molière, ma in Terenzio andrei a cercarlo. Una fina e giusta dipintura de' caratteri si congiungo felicemente in questa commedia ad un intreccio che ferma l' attenzione, e si vede con piacere che una cotal dolcezza di sentimenti è l' anima di tutta quest' opera.

Fatte alcune osservazioni sopra generi accessorj, quali sono l' Opera (il melodramma serio), l' Opera comica ed il *Vaudeville*, terminerò questa Lezione volgendo un rapido sguardo sullo stato attuale della scena francese.

Un genere serio, eroico, e che pur dovrebbe aspirare all' ideale, voglio dir la *grand' Opera*, non ci offre che un solo poeta degno d' essere citato, cioè Quinault, il quale, sebbene a' di nostri pressochè dimenticato, merita nondimanco i più grandi elogi. Egli fu di buon' ora scoraggiato da Boileau ne' suoi tentativi tragici; ma più tardi egli mutò carriera, e il dramma musicale gli procacciò grandi successi. Mazarino aveva introdotto in Francia il gusto dell' Opera italiana. Luigi XIV si piccò tosto cogli stranieri, desiderò che tale spettacolo ecclissasse tutto quanto vedevasi altrove, colla magnificenza degli accessorj, colle decorazioni, colle macchine, colla danza, e volle che i giuochi della scena celebrassero delle feste di Corte. Fu in questa occasione che Molière e Quinault composero, di concerto col maestro di cappello Lulli, l' uno de' *divertimenti*, l' altro dei drammi serj. Io non conosco abbastanza le antiche Opere italiane per dire se Quinault lo abbia imitate, ma crederei più presto ch' egli abbia scelto i suoi modelli appresso degli Spagnuoli, o tolto in particolare da Calderon la forma de' suoi melodrammi e dei suoi prologhi sovente allegorici. Vero è che la poesia vi spiega minor ricchezza, ma se ne vuole recar la colpa alla musica la quale sforzava Quinault e lasciarle meno spazio; oltrecche l' indole della lingua e del verso francese non si piega a quella magnifica abbondanza, a quella splendida prodigalità che s' avviene alla poesia spagnuola. Contuttociò, le Opere di questo autore sono notabili pel loro andamento leggiero e vivace, e per la fantastica immaginazione che vi sfavilla. Per mio avviso, l' Opera seria non può rinunziare al l' attrattiva del maraviglioso senza cadere in una soporifera monotonia. Egli è in questo ch' io trovo la via calcata da Quinault preferibile di lunga mano a quella che tenne Metastasio molto tempo appresso (1). Il poeta italiano sa mirabilmente secondare le intenzioni d' una musica che soltanto vuole esprimere i moti del cuoro, ma dove mai si trova niento appresso di lui che colpisca l' immaginazione (2)? Alcuni lodano grandemente Quinault dell' aver sagrificato al gusto del suo paese la mescolanza dell' allegro e del serio, ma non saprei s' egli abbiano ragione. A rincontro, gli si fa rimprovero di troppo frivoli giochetti nell' espressione de' sentimenti; ma v' è mai diritto di richiedere di un leggier prestigio, qual è l' Opera, la severità del tragico coturno? E perchè la poesia non avrebb' essa ancora i suoi arabeschi? Io credo d' esser nimico dell' ammanierato, quanto verun altro; ma bisogna intendersi sul grado di natura o di verità che si può esigere di ciascun genere (3). La

(1) V. a pag. 119, § ultimo della *Nota* 1.

(2) Quando il sig. Schlegel ne dice che in Metastasio non si trova niente che colpisca l'immaginazione, dobbiamo conchiudere se non altro ch' egli non lesse mai nè il *Sogno di Scipione*, nè il *Natal di Giove*, nè il *Tempio dell'Eternità*, nè l' *Astrea placata*, nè l'*Alcide al bivio*, nè l'*Egeria*, ecc. ecc.; azioni drammatiche tutte inspirate dalla più vivace fantasia, e lontane a un tempo dai notabili difetti che si osservano in Quinault, sia rispetto alla poetica considerata in sè stessa, sia rispetto al fine musicale. Del resto il dono dell'immaginazione più fervida risplende pure ad ogni passo in tutte l'altre opere del Metastasio, così nell'invenzione, come nella dipintura de' caratteri e negli ornamenti del loro linguaggio; se non che, lo confessiamo di buona voglia, i suoi voli non arrivano infino a quella sfera ove soggiorna la pazzia.

(3) E perchè quel medesimo sig. Schlegel che trova così belle giustificazioni in favor di Quinault, volle simular d' ignorarle per conto di Metastasio? Non avremmo noi ragione d'inferire da questo e da altri simili tratti ond'è pieno tutto il suo libro, ch' egli si prefisse di mettere al di sotto la scena italiana, solamente perchè un cotale spirito di parte gli comandava tanta ingiustizia? Se noi volessimo confutare il sig. Schlegel, quando egli si mostra inimico del nostro teatro, colla dottrine medesime ch' egli spiega ogni volta che toglie a sostenere le sue cause favorite, non ci farebbe mestieri gran fatica, tante sono le contraddizioni in ch' egli cade; ma il saggio lettore farà da sè tali osservazioni, e

semplicità de' versi di Quinault è la medesima che quella del madricale; s' egli cade di quando in quando nel lezioso, esprime altre volte dilicate commozioni con una grazia incantatrice e colla più dolce armonia. L'Opera dovrebbe somigliare ai giardini d'Armida:

Dans ces lieux enchantès la voluptè préside.

I voluttuosi delirj del sentimento non vi dovrebbero essere dissipati che dalle maraviglie dell' immaginazione. Da che ci siamo figurati una volta, in luogo di personaggi reali; degli enti senz' altro linguaggio che il canto, siam ben vicini a idearcene di quelli senz' altro scopo che l' amore, affetto che spazia sopra i confini della region de' sensi e dell' anima. Due invenzioni straordinarie possono diventar naturali, l' una per mezzo dell' altra.

Quinault è rimasto senza successori; e quanto mai l' Opere francesi d' oggidì sono inferiori alle sue, così pel disegno, come per l' esecuzione! Si é voluto mirare all' eroico o al tragico in un genere che non è punto capace di simili effetti. In cambio di trattare con fantastica libertà le favole della mitologia, o de' soggetti presi nello pastorali e ne' romanzi di cavalleria, si ricorse all' istoria, si pretese d' adottare la forma della tragedia, o mercè di questo serio opprimente e di questa regolarità pedantesca s' è tanto ottenuto, che la noja regna oggimai all' Opera col suo scettro di piombo.

Io non parlerò de' difetti che provengono dalla musica, nè della monotonia del recitativo, nè dei giuochi di forza de' cantanti, nè della difficoltà d' accordare la lingua francese colla composizione musicale, ogni poco che questa si sopralzi sopra le tenui modulazioni dell' antica *romance* (1); tocca agl' intendenti di musica di pronunziare su questi punti diversi.

L' Opera comica, le cui pretensioni sono più modeste, corrisponde assai meglio ciò che l' arte ha diritto d' aspettarne. È primamente, il maestro di cappella vi si trova a suo maggior agio, poichè non ha bisogno di uscir fuori nè dello stile nè del genere nazionale. L' immediato passaggio dal canto alla semplice declamazione, ch' è biasimato da Rousseau come una mescolanza eterogenea di due linguaggi troppo differenti, può spiacere all' orecchio, ma negar non si potrebbe che sia vantaggioso alla struttura del dramma. Nel recitativo, che d' ordinario non è inteso che mezzo, giacchè di rado viene ascoltato con attenzione, non si può sviluppare con qualche chiarezza se non se una favola semplicissima e pochissimo complicata; quindi nell' Opera buffa degl' Italiani l' azione è totalmente negletta, ed essa non offre, anche al genere della buffoneria, che situazioni uniformi che restano perpetuamente le stesse. L' opera comica de' Francesi, all' incontro, sebbene lo spazio occupato dalla musica non permetta uno sviluppo drammatico ben compiuto, è tuttavia calcolato per l' effetto della scena, e parla all' immaginazione in un modo aggradevole. Quivi, l' impaccio delle regole non impedisce al poeta di seguire le sue idee teatrali. Laonde, ammiro in queste leggiere produzioni un movimento, una vita, un' attrattiva, che spesso non trovo in Francia in opere molto più forbite. Il notabile successo con cui le Opere di Favart, di Sadaine o d' alcuni dei loro successori, sono costantemente rappresentate anche in Germania, ove il cieco rispetto per una letteratura straniera è già di lunga mano cessato, ed ove il gusto nazionale si è decisamente spiegato contro la tragedia francese; questo successo, io dico, non può essere attribuito unicamente alla musica; esso è dovuto ad un vero merito poetico. Per non citare fra molti che un solo esempio, non posso fare ch' io non reputi per un modello di pittura teatrale la scena di *Raoul*

conchiuderà esser pur vero quello che noi dicemmo altrove, cioè che le teorie dell' autore, sebbene speciosissime ed esposte con grande arguzia, non sempre concordano colle sue applicazioni, e che il suo sistema va soggetto ad eccezioni senza numero.

(1) *La romance*, com' è noto, è, presso i Francesi, una maniera di poesia breve e tessuta di piccoli versi, contenente qualche antica favola o storia. I Francesi hanno tolta in presto la detta voce dagli Spagnuoli, i quali chiamano parimente *romance* una poesia cosiffatta. E noi ancora la potremmo italianare, dicendo *la romanza*, *una romanza*, per distinguere tal sorte di poesia da ciò che intendiamo comunemente per *romanzo*; se pure non ci piacesse meglio di far rivivere in suo luogo il vocabolo *ballata*, giacchè questa foggia di canzoni usata da' nostri vecchi, e specialmente da Lorenzo dei Medici, dal Poliziano ecc., somiglia assai di fatto alla *romance*.

sire de Crèqui, ove i figli del carceriere ubbriaco fanno fuggire il prigioniero. Oh come io augurerei alla tragedia de' Francesi, ed anche alla loro commedia in abito da Corte, tante o quanto di questa vita ne' particolari, di questa realtà, di questa maniera di cogliere e d' arrestare il momento presente! Come mai non si potrebbero riconoscere vere inspirazioni romantiche in certe operette, quali sono la *Nina* ed il *Richard coeur de lion ?*

Il *Vaudeville* non è che una varietà secondaria dell' Opera comica. La differenza essenziale che ne lo distingue, si è che il poeta fa senza del compositore di musica, e ch' egli si contenta di scegliere delle arie conosciute e già diventate popolaresche. In quanto al complesso musicale, non è questo di certo un perfezionamento: l' improvviso passaggio dal canto alla parola, che si rinnova sovente dopo due o tre colpi d' archetto, o dopo due o tre frasi, e la dissonanza che risulta dall' accozzamento di queste vecchie *romances* e di questi *ponts neufs*, di stili totalmente disparati, debbe lacerare orecchie avvezze alla musica italiana; ma dove si comporti un tale inconveniente, bisogna confessare che non v' è nulla di più allegro e di più gradevole. Spesso ci può essere un tratto di spirito fin nella scelta d' un' aria, o in un' allusione alle sue antiche parole. Altra volta, alcuni scrittori che potevano spinger più avanti le loro pretensioni, come un Le Sage, un Piron, non isdegnarono di lavorare pel *Vaudeville*, ed ancora pel *Vaudeville* de' burattini. Gli spiriti vivaci e faceti che si consacrano adesso a questo genere, sono poco noti fuor di Parigi, nè se ne pigliano fastidio. Non è raro che parecchi di loro si uniscano insieme per mettere in luce, con una rapida fecondità, le idee che loro inspira il calor della conversazione. La parodia delle nuove produzioni, l' aneddoto del giorno di cui parlano tutti i balordi della capitale, li forniscono d' argomenti onde si affrettano di cavar profitto. Questi *Vaudevilles* sono come i moscherini che ronzano per l' aria in una sera di state; talvolta punzecchiano, ma sempre volteggiano lietamente, finchè il sole dell' occasione risplende per essi. Un dramma, come il *Désespoir de Jocrisse*, che si rappresenta ancora dopo molti anni, può già esser tenuto, fra queste produzioni effimere, per un' opera classica che ha conseguita la palma dell' immortalità. È però vero che bisogna vedervi recitare quel famoso Brunet, il cui volto è quasi una maschera, e che è così inesauribile nelle parti di goffo, come Pulcinella nella sua.

Considerando in tutte queste opere giocose d' un ordine secondario, nelle quali si trova un misto di facezia e di sensibilità, e dove l' autore e gli spettatori s' abbandonano senza ritegno alle loro inclinazioni naturali, mi pare evidente che ciò che forma appresso de' Francesi la base dello spirito comico, è la bonarietà schietta e gioviale, altresì come appresso degl' Italiani è la buffoneria (1), e appresso degl' Inglesi l' *hu-*

(1) Io reputo cosa impossibile il determinare esattamente qual sia la qualità caratteristica che ricercano gl'Italiani nella commedia; poichè, per esempio, ciò che piace a'Milanesi non piace sempre a'Veneziani, nè quello ch'è straordinariamente applaudito a Napoli, è sicuro di trovar, se non altro, indulgenza a Milano. Del resto, limitandomi a parlar del gusto dominante in Milano, ch' è di presente la città più notabile dell' Italia, e che merita quindi meglio d' ogni altra l' attenzione dell' artista, io dico che nelle commedie del Goldoni oggidì più stimate dagl'intendenti e vie più sul teatro applaudite non si vede *buffoneria* di sorte alcuna; che le farse vanno sempre più di giorno in giorno scapitando di credito, e se delle volte si sostengono, solo attribuir se ne deve l'effimera riuscita alla rara abilità di qualche attore, come un Vestri ed un Pertica; e che finalmente i novelli scrittori comici, ben s'accorgendo che la *buffoneria* è fra noi caduta in dispregio, peccano piuttosto nel vizio contrario, cioè nella soprabbondanza degli elementi serj. Egli pare che la *buffoneria*, o vogliam dire la smoderata e inelegante esagerazione nell'ignoranza, nella viltà, nell' ingordigia, in tutto ciò in somma che v' ha di basso, e nella goffaggine delle maniere, ormai non sia qui tollerata che ne'balletti pantomimici di second' ordine, ove anche l' uomo assennato non isdegna talvolta di ridere d' un riso puerile. Ma, se ben conosco, lo spirito che da noi si desidera maggiormente nella commedia, è la satira decente e ingegnosa, la qual sempre riesce tanto più gradita, quanto più elevate sono le classi di persone ch'essa prende di mira. Un popolo naturalmente buono e dolce, anzichè provocar la punizione di certi vizj ed errori, in cui ha parte assai più la mente che il cuore, colla severità delle leggi, si contenta di vederli punzecchiati coll'aculeo della satira; un popolo cosiffatto, che conosce i proprj diritti ed a cui non è più nascosto che nè la casualità della nascita, nè lo splendor della fortuna possono dar privi-

mour. Questa benarietà di cui parle, s'incentra continuamente nelle classi inferiori della società; deve non è stata ancora soffocata dal raffinamento de' costumi.

Quanto allo stato attuale dell'arte teatrale in Francia, tutto si limita, salvo poche eccezioni, a sforzi per introdurre sulla scena una libertà drammatica, la cui idea è dovuta agli stranieri, ed ogni giorno si rinunzia più sempre alla speranza di veder comparire ne' due generi riconosciuti per regolari qualche cosa di veramente nuovo e che superi ciò che si possedeva per addietro. È raro che un nuovo dramma ottenga un successo notabile, e in ogni caso un tal successo non è mai di lunga durata, poichè tostamente s'accorge ognuno di non avere innanzi agli occhi se non cose già conosciute, e a mala pena alterate da lievi cambiamenti.

Noi qui torniamo a discorrere degli scrittori francesi che assalirono il sistema nazionale sulla linea di separazione de' generi, e sul complesso delle regole prescritte all'arte drammatica. Le querele che mosse La Motte; e appresso lui Diderot, e da ultimo Le Mercier, sono rimasto come voci che risonane nel deserto. Tale di fatto doveva essere la lor sorte; imperciocchè i principj nei quali si sono fondati questi scrittori, tendevano a distruggere ogni specie di forma poetica, non già soltanto quella ch'è puramente convenzionale; essi ne rammentano l'orso della favola che uccide l'amico volendole liberare da una mosca importuna. Un'altra cagione del loro poco successo, si è che nessun di loro seppe corroborare la sua dottrina col proprio esempio. Quando bene la loro idea fosse giusta, essi mettevanzi tosto dalla parte del torto, in grazia della falsa applicazione che ne facevano.

Il più notabile di cotesti Critici è Diderot. Lessing le chiama il miglior giudice dell'arte appresso de' Francesi; ma io non saprei venire in questa sentenza. Io non mi fermerò a dimostrare ch' egli non conosceva l'essenza della poesia e delle belle arti, quando egli attribuisce loro un fine puramente morale. Senz' essere profondo nella teorica, si può esser divenuto intelligente per via dell' osservazione. Ma debb' egli meritar questo titole colui che non ha una perfetta notizia delle condizioni, de' mezzi, e delle stile di un' arte? Ed è propriamente in questo che le idee e i tentativi di Diderot mi riescono molto sospetti. Questo spiritoso sofista fa delle scorribande nella provincia della Critica con una precipitazione così disordinata, che la metà de' suoi colpi feriscono l' aria. Egli confonde talmente il vero e l' erroneo, il noto ed il nuovo, l' essenziale e l' insignificante, che in conclusione il maggior elogio che gli si possa fare, é dire che pur vale la spesa di svolgere tutto questo caos. Le idee ch' egli desidera di vedere effettuate, o non meritavano d'essere, od erano già state messe in pratica, se non in Francia, almeno altrove; e talvolta ancora sono ineseguibili. Egli ha ragione, senza dubbio, d' insorgere contro la formalità e l' etichetta della scena, contro l' eccessiva simmetria della struttura del verso, contro l' uniformità dello sceneggiare e della declamazione degli attori; ma insieme egli sbandisce ogni grandezza teatrale, niega a' suoi personaggi ogni maniera elevata d' esprimere i loro concetti, e in nessun luogo dimostra il motive che gli fa preferire la prosa al verso nella tragedia urbana. Alcuni autori appresso lui, e sventuratamente lo stesso Lessing, hanno estesa la medesima idea a tutti i generi drammatici. Essa però non ha verun altro fondamento che una falsa opinione intorno ai principj dell' illusione e della naturalezza (*). Egli è sicuramente in grazia delle istruzioni d' utilità giornaliera, che Diderot concede una preminenza sì poco meritata al dramma sentimentale ed alla tragedia urbana, due generi che non pertanto sono degni di qualche stima; e che si possono ancor trattare in un mode veramente poetico, benchè finora nessuno abbia ciò fatto. L' essenziale, al parer sue, non è la dipintura de' caratteri e delle

legi a niuna persona del mondo gode di veder sulla scena uguagliati i potenti ai poveri, e qualora il poeta esponga a' suoi occhi i ricchi superbi, gl'ignoranti titolati, i graduati viziosi, in guisa ch' egli possa ridere di loro, tiene questo innocente sfogo per una quasi bastevole riparazione a'suoi motivi di lagnanza. Laonde m'e avviso che quello scrittore comico, il quale s'insignorisse perfettamente dello spirito d' Aristofane, e destramente ne animasse le sue produzioni, otterrebbe fra noi i più felici successi. Ma gli scrittori sono come gli alberi, i quali abbisognano del favor della stagione per far frutto.

(*) Io sviluppai e confutai i principj di Diderot in un *Trattato Sulla correlazione delle belle arti colla natura*, inserito nel 5.° fascicolo del Giornale intitolato *Prometeo* pubblicato da Leone di Seckendorff.

situazioni, ma quella delle classi differenti della società e delle relazioni di famiglia, affinchè possa tal dipintura servir di modello agli spettatori che si trovano nelle medesime classi, o che hanno le medesime relazioni. Egli non s' avvede che in cotal modo si cesserebbe da ogni libertà d' anima e di spirito nel diletto delle belle arti. Con una intenzione somigliante a quella di Diderot, il poeta Frinico trascelse un avvenimento succeduto de' suoi giorni per soggetto d' una sua tragedia. Ma sì ancora, siccome vedemmo, quest' opera di tanto spiacque agli Ateniesi, che, per punirne l' autore, lo condannarono all' ammenda. Lo spettacolo d' un incendio notturno può destare la nostr' ammirazione, po' magici effetti di luce che producono le fiamme in mezzo alle tenebre, ma come arde la casa del vicino, *jam proximus ardet Ucalegon*, siam poco disposti a godere di questo spettacolo pittoresco.

Si vede chiaramente che Diderot andò raccogliendo le sue vele, di mano in mano che da sè stesso metteva alla prova i suoi principj. La scrittura, nella quale egli esce vie più fuori de' limiti, è una petulante produzione della sua giovanezza, ove s' affatica di rovesciare tutto il sistema tragico de' Francesi; egli è già meno violento ne' discorsi che accompagnano il *Fils naturel*, e finalmente è pressochè moderato nel trattato annesso al *Père de famille*. La sua critica si spinge troppo innanzi, per ciò che spetta alla forma ed allo scopo dell' arte drammatica; ma d' altra parte, essa è molto lontano dall'abbracciare un numero bastevole d' oggetti; e per tutto quello che risguarda tanto le unità di tempo e di luogo, quanto la mescolanza del serio e dell' allegro, Diderot medesimo è schiavo delle superstizioni nazionali.

I due drammi, di cui parlavamo, produssero, al loro apparire, una sensazione poco meritata; ma già da molto tempo sono stati messi nel posto che loro conviene. Lessing pronunziò severa sentenza contro il *Fils naturel*, senza però far rimprovero a Diderot della maniera malaccorta colla quale egli pose a ruba Goldoni; ed a rincontro chiama il *Père de famille* un' opera eccellente, ma si dimentica di addurre i motivi del suo giudizio. Del resto, lo stile di questi due drammi in generale è ammanierato in grado estremo: i personaggi sono tutt' altro che naturali, e si rendono insopportabili co' loro freddi cicalamenti sopra la virtù, che appena si confarebbero ad ipocriti, e collo stucchevole abuso d' una piagnolosa sensibilità. Noi altri Tedeschi possiam dir con ragione: *hinc illae lacrymae!* Di qui provengono tutte le lagrime onde fu d' allora in poi innondata la nostra scena. Diderot fece ancora grande ingiuria all' eloquenza drammatica coll' usanza ch' egli ha introdotta di notare distesamente lo sceneggiar muto de' personaggi. Egli è come se il poeta tirasse una lettera di cambio sopra l' attore, in vece di pagare di propria borsa (*). Senza dubbio tutti i buoni poeti drammatici pensano allo sceneggiare muto in mentre che scrivono; ma se l'attore ha duopo che gli si dieno istruzioni in tal proposito, è da temere ch' egli non abbia pure il talento di seguirle con sagacità. Il dialogo debb' essere scritto di sorte, che un attore intelligente non possa ingannarsi sul modo di cogliere le particolari del personaggio cui rappresenta.

Confessiamolo adunque; molto tempo prima di Diderot, esistevano dipinture serie dei costumi, drammi commoventi, e tragedie urbane; anzi esistevano in tutti questi generi opere migliori di quelle ch' egli compose. Voltaire, che non riuscì mai bene nella commedia propriamente detta, diede nella *Nanine* e nell' *Enfant prodigue* una mescolanza di scene comiche e di situazioni tènere e toccanti, la cui parte seria merita veri elogi; e La Chaussée aveva già introdotto in Francia il dramma sentimentale. Ma tutto questo, si dirà, era in versi; e perchè dunque preferir loro la prosa? Nondimeno, la tragedia urbana diretta verso l' istruzione morale, e precisamente qual la voleva Diderot, era già conosciuta in Inghilterra; ed anzi fu tradotta in francese un' opera di tal genere, il *Berveley*, sotto il titolo di *Le joueur*. Il gusto pe' sentimenti romanzeschi che dominò buona pezza nel secolo andato, valse a prolungare alquanto l' esistenza del dramma legrimoso; ma la tragedia urbana non ha mai avuto in Francia gran successo, poichè troppo vi si ama ciò che ha dello splendore e della pompa. Il dramma di La Harpe, intitolato *Mélanie*, produce costantemente quella impressione d' angoscia, che è l' effetto quasi inevitabile del genere, e l' eterno suo scoglio. Non voglio lasciar passare il nome di La Harpe, senza ch' io dica

(*) Mi sovviene d' aver letta in un dramma tedesco, che non è peggiore di molti altri, la seguente istruzione per l' attore: *Lo fulmina co' suoi sguardi, ed esce.*

essere a lui debitori i Francesi dell' imitazione d' una tragedia greca, il *Filottete*, la più fedele e meglio adattata alla scena moderna, che si fosse tentato per ancora. Quanto alla *Mèlanie*, questo dramma può forse esser buono a risvegliar la coscienza d'un padre che vuol forzar la figlia a vivere in un chiostro; ma per qual cosa mai gli spettatori si hanno meritato un simile tormento?

Non si potrebbe negare che Diderot non abbia fondato in Francia una sorte di scuola, cui primamente appartengono Beaumarchais e Lo Mercier. Beaumarchais non compose che due drammi nel senso del suo precursore, l'*Eugènie* e la *Mère coupable*, ma peccano pure entrambi de' medesimi difetti. La cognizione del teatro spagnuolo che l'autore s' acquistò nel paese medesimo, gli suggerì l' idea di mettere sulla scena alcune opere d' un genere ritornato nuovo a forza d' essere stato negletto, voglio dire le opere d' intreccio. Egli non cercò tanto di far risaltare le sue produzioni colla dipintura dei caratteri, quanto per mezzo de' motti frizzanti, e innanzi tratto per via di continue allusioni alla sua propria carriera come scrittore. Il disegno del *Barbier de Sèville* è immaginato senza molta accuratezza: maggior urto e invenzione maggiore si scorge nel *Mariage de Figaro*; ma la morale è rilassata, ed anche a non voler considerare quest' opera che sotto il punto di vista drammatico, essa può tuttavia meritar de' rimproveri. In ambedue queste commedie non si veggono che caratteri francesi sotto un *costume* spagnuolo male osservato (*). Contuttociò, lo straordinario successo ch' esse ottengono ancora, potrebbe far conchiudere che in Francia il pubblico non fa eco allo sprezzo de'Critici per la commedia d' intreccio. Egli è il vero però, che i mezzi co' quali riuscirono l' opere di Beaumarchais, sono alcuna volta alieni dall' arte drammatica.

Perchè Ducis, per far conoscere Shakespear a' suoi compatriotti, abbia sottomesso alle regole francesi alcune tragedie del poeta inglese, non si può biasimar questo un avere ampliato il dominio dell' arte. Si riconoscono qua e là *disjecti membra poetae* ma tutto e così capovolto, così tormentato, e in luogo della ricca semplicità dell' originale vi si trova una confusione così penosa, che gli stessi passi tradotti parola per parola pèrdono in certa maniera il vero lor senso. Il gran credito di cui godono tali tragedie, è dovuto senza dubbio a questo, ch' esse offrono all' impareggiabile Talma un campo più vasto per ispiegare il suo talento; ma un simil credito ad ogni modo è un sintomo notabile del disgusto che si ha per le vecchie strade battute, e del bisogno che sentono i cuori d' essere più profondamente agitati.

I teatri di Parigi sono astretti a certi generi fissi, e in questo la poetica ha come un punto di contatto colla *Polizia*. Da ciò risulta che gli sperimenti d' idee nuove, o di mescolanze inusitate degli antichi elementi, sono abbandonati a' teatri inferiori. Quivi sono in voga i Melodrammi. Un uomo, pratico della statistica della scena francese, ha notato che da parecchi anni sono comparse pochissime tragedie e commedie regolari, ma che i melodrammi di per sè sorpassano in numero tutte le altre opere unite insieme. Avvertasi che in Francia per melodramma non s'intende già, come appresso di noi, una composizione drammatica ove i monologhi sono tramezzati da musica strumentale: un melodramma francese è un componimento in prosa enfatica, in cui si rappresenta qualche cosa di maraviglioso, un' avventura favolosa o reale, con grande strepito di spettacolo, di movimento sulla scena, di cambiamenti di decorazione, e si radunano tutti gli splendidi accessorj che concorrono a colpire i sensi. Si potrebbe certamente cavar maggior profitto dal genio che mostra il popolo per questa maniera di opere; ma i più de' melodrammi sono composti con una negligenza talmente insopportabile, che ben chiamar li potremmo, s' è lecito così esprimerci, aborti del genere romantico.

Nella provincia della vera letteratura drammatica, i lavori d' uno scrittore, qual è Le Mercier, meritano certo l' attenzione degli intendenti. Quest' uomo, pieno d' ingegno, si sforza di rovesciare tutte le barriere dell' arte; egli arde d' uno zelo così passionato, che niente gli toglie animo; nonostantechè ciascuno de' suoi nuovi tentativi metta quasi sempre la platea in un vero stato di guerra (**).

(*) De la Huerta, nell' introduzione al suo *Teatro spagnuolo*, dimostra quanto s' allontani Beaumarchais da' costumi e degli usi del paese ov' egli colloca la scena.

(**) Dopo l'epoca ch'io diedi questo *Corso di letteratura drammatica* la rappresentazione del suo *Cristoforo Colombo* suscitò in

Tutte ciò che ho dette fin qui, sembra indicare che il Pubblico francese, aller quande per caso dimentica le regele di gusto inculcategli como deveri dall'Arte poetica di Boileau, non è realmente così contrario, come si crede, alle libertà drammatiche dell'altre nazieni, e che ciò che sostiene in Francia un vecchie sistema, ristretto, e limitato nelle sue censeguenze,è piuttosto un rispetto superstizioso, che una verace venerazione.

L'arte della declamazione è stata coltivata già da molto tempo in Francia cen grandissima cura,seprattutte nell'alta commedia e nella tragedia. Sarebbe difficile di sopravanzare i bueni attori francesi, in quante al garbo ed alla sicurezza del contegne, e in quante pure alla precisione, all'eleganza,alla perfetta facilità cen cui recitane i lore versi. Essi fanne sforzi inuditi per piacere, e s'approfittano, ceme d'un prezieso favere, di ciascun istante che passano in sulla scena. È però vero altresì che l'estrema delicatezza del Pubblice e la salutare severità de'Giernalisti mantengono oppresso di loro une zele che uon s'intepidisce giammai. Un'altra circostanza prepizia all'arte lore, si è che certe epere classiche, che il Pubblice nen si stanca mai di veder rappresentare, sieno da melte tempe in possesse della scena: era, siccome gli spettateri le hanno come a dire, scelpite nella lero memoria, così tutta l'attenzion lere si volge sepra le sceneggiare degli atteri, e sone pronti a netare la più lieve negligenza.

Nell'alta commedia, il raffinamento della società francese assicura agli atteri di quella nazione una grande superierità; ma quanto alla declamazione tragica, bisogna che l'attore non tanto procuri di far brillare il preprie talente, quanto d'entrare nello spirite della composizione, si può dubitare che ciò si pratichi in Francia. I poeti del secole di Luigi XIV soprattutto durerebbono, ie credo, molta fatica a riconescere le lero tragedie, come sone oggidì rappresentate.

La declamazione tragica vacilla in Francia fra due estremi opposti, verse cui lo stile che regna nelle opere stesse, e il desiderio di prodorre effetto, strascinane a vicenda gli attori.Questi due estremi sene una dignità compassata ed una violenza disordinata;il prime di tali difetti deminava un tempe, il secondo prevale oggidì.

Bisegna sentir Veltaire a raccentare in che medo, a'tempi di Luigi XIV, Auguste prenunziava il sue discorso a Cinna ed a Massime. « Si vedeva arrivare Augusto cell'in« cesso d'une smargiasse, coperto il cape « d'una parrucca quadrata che discendea « davanti infine alla cintura;la qual parruc« ca era tutta sparsa di feglie di lauro,e sor« montata da un ampio cappello con due er« dini di piume rosse.Egli si adagiava sopra « un gran seggielene a bracciueli e a due « gradini; Massime e Cinna sedevano sopra « due picceli sgabelli. La declamazione am« pollesa stava bene a cetale comparsa. » Siccome a quell'epoca,ed anche molte tempo appresse, si recitava la tragedia in abito da Corte,con una gran gorgiera spada e cap-

Parigi un tumulto tale, che parecchi campioni del sistema di Boileau n' ebbero le membra confuse per voler adempiere i doveri della lor vocazione. Essi aveano pur troppo cagione di combattere da disperati giacchè se questo dramma fosse ben riuscito, erano per avventura spacciate le sante unità insieme con quel buon gusto che vuole si separi per sempre la dipintura degli eroi da quella delle genti minute. Il primo atto succede nella casa di Colombo; il secondo alla Corte d' Isabella, e il terzo ed ultimo sul vascello alla vista del Nuovo Mondo. Il poeta volle mostrar come un uomo che concepisce un grau pensiero, è lungamente ritenuto dallo spirito volgare e ristretto de' suoi contemporanei, e come l' ardore del suo entusiasmo trionfa alla fine di tutti gli ostacoli. Colombo appresso de' suoi, in mezzo al cerchio delle sue relazioni cittadinesche, è tenuto per pazzo; alla Corte non ottiene che a stento un debolissimo soccorso; e da ultimo, sopra il sue vascello, è per iscoppiare una sedizione, quand' ecco si scoprono le piagge sospirate, e il grido di *Terra! Terra!* termina il dramma. Ecce un' idea ed effetti che dànno segno d'un vero sentimento dell' arte; ma l' esecuzione lascia ancora molto da desiderare. In un altro dramma di Le Mercier, che non è stato ancora nè rappresentato, nè stampato (*La journèe des Dupes*), l' autore ha preso per argomento una trama famosa, sventata da Richelieu. Il suo quadro è d' una verità sorprendente, tanto per la dipintura de' fatti, che per quella dello spirito del tempo. È questa una commedia istorica, ove il mendicante ed il Re parlano ciascuno il linguaggio del proprio stato. Il poeta ha dimostrato come in politica leggieri motivi possono dare impulso a grandi avvenimenti. Egli ha dipinto la dissimulazione de' cortigiani in faccia agli altri ed a sè stessi; in una parola, egli ha svelato con grande sagacità tutta la macchina segreta de' rigiri di Corte.

pello, gli attori non si permettavano altri gesti che quelli che vengono ammessi in una sala, ed al più qualcho leggier movimento della braccia; onde si tenne senza dubbio per un colpo di scena arditissimo, che nell'ultima scena del *Polyeucte*, Severo, il qual viene a rimproverare a Felica il suo tradimento s'avanzasse col cappello in tests, dove l'altro lo ascoltava col cappello sotto al braccio.

Tuttavia si trovano pur di buon'ora alcune tracce dell' esagerazione opposta. Nella *Marianne* di Mairet, poeta anteriore a Corneille, un attore si accoppò a forza di gridaro sostenendo il personaggio di Erode. Un'attrice, alla quale Voltaire pretendea di insegnare non so qual parta tragica, gli disse: « Ma, signore, s' io recitassi in tal guisa si « direbbe che ho il diavolo in corpo. » — « Così è, mia bella signorina (le rispose Vol« taire); un' attrice debbe avera in corpo il « diavolo. » Questa espressione però non dinota un sentimento troppo dilicato della dignità a della grazia che in una rappresentaziona ideale, come vuol esser qualla della tragedia, si dee sempre conservare, anche in mezzo n'più vivi trasporti delle passioni.

Ho veduto alcuna volta i più bravi attori d'oggigiorno passare improvvisamente dalla solenne gravità che sembra esigere il tenor generale della tragedia francese, ad una violenza di passione veramente convulsiva, senza che un tala contrasto fossa mitigato da veruna transazione preparatoria. Ciò che fa cadere i commedianti in questo difetto, si è, cred'io, un sentore confuso che la forma convenzionali della poesia soffoghino il più della volte i moti della natura; laonde, ad ogni poco di libertà cha loro conceda il poeta, subitamente sa ne vanno a briglia sciolta, e riversano sopra uno di questi momenti d'abbondono così rari tutto il superfluo di vita ch'essi avavano ritenuto in sè medesimi e che dovrebb'essere ripartito sul complesso del loro sceneggiare; quindi avviana che ne'loro giuochi di forza essi passano sovente a fiauco del vero. Talma è un uomo di genio unico, ed è quasi il solo che faccia eccezione a tutto quello ch'io qui dico. In generale, gli attori francesi considerano la loro parta coma un musaico di splendidi passi cui s'ingegnano di mettere in mostra indipendentemente gli uni dagli altri; essi non afferrano il centro d'un carattere, come un foco luminoso, tutte la particolarità del quale non sono più cha altrettanti raggi. Essi hanno sempre timore di non fare abbastanza; e quindi, ciò che si osserva di meno squisito nel loro talento, si è la parte dello sceneggiare contegnoso, si è l'eloquente silenzio, cba, sotto l'apparanza d' esterna calma, tradisce la profonda agitazione dell'anima. Vaglia però il vero, non à quasto che gli autori tragici sogliono richieder loro; e se non puossi attribuira ai poeti una tal mancanza di misura nell'espressione de'movimenti appassionati, onda abbiamo rimproverato gli attori, è forse ad essi che vuolsi dar carico di questo, che l'arta della declamaziona fa pompa di uno splendore superficiale, anzichè attignere i suoi mezzi dal fondo dell'anima (*).

(*) Il sig. d'Humboldt inserì nelle *Propylaea* di Geothe uno squarcio sulla declamazione francese scritto con pari finezza d' osservazione e profondità di pensare.

PARTE SECONDA.

TEATRI ROMANTICI.

Lezione Decimaterza.

Paragone del teatro inglese e del teatro spagnuolo.—Spirito del dramma romantico.—Shakespear; secolo in ch'egli scriveva, e circostanze della sua vita.—Fino a qual punto è necessaria l'osservanza del *costume*.—Shakespear è il primo pittore di caratteri.—S'è vero ch'egli abbia mancato di naturalezza nel patetico.—Giuochi di parole.—Shakespear ha egli alcuna volta offeso la delicatezza de' sensi?—Dell'ironia.—Dell' accozzamento del comico e del tragico.—Il personaggio chiamato *buffone*.—Della elocuzione e versificazione di Shakespear.

Secondo il disegno che abbiamo annunziato dobbiamo adesso esaminare i teatri che riconoscono il loro più grande splendore dal genere romantico, voglio dire il teatro inglese e lo spagnuolo. Abbiamo avuto già occasione di parlare, così in passando, dell'uno e dell'altro, od a rendere più chiare per via del contrasto le idee che volevamo riporre sotto più fulgida luce, o vero in grazia dell'influenza ch' essi hanno di poi esercitata sulle produzioni letterarie degli altri paesi. Gl'Inglesi, non meno che gli spagnuoli, sono ricchissimi d'opere drammatiche; essi ebbero in questo genere un gran numero d'ingegnosi poeti e fecondi, fra'quali eziandio coloro che non sono rinomatissimi, diano segno tuttavia di raro talento per infondere un non so che di vita all'arte, e di grande cognizione degli effetti teatrali.

L'istoria di questi due teatri non ha relazione alcuna con quella de'teatri francese ed italiano, poichè gl'Inglesi e gli Spagnuoli si sono in questa parte sviluppati colle loro forze proprie, senza ricevere d'altronde verun impulso. I tentativi ch'essi fecero per imitare gli Antichi ed i Francesi, rimasero senz'effetto, o non seguirono che all'epoca della decadenza dell'arte teatrale. Gl'Inglesi e gli Spagnuoli sono al tutto indipendenti gli uni dagli altri nella loro carriera drammatica. I poeti spagnuoli non aveano pur sentore dell'esistenza de'poeti inglesi, e, benchè questi conoscessero perfettamente le novelle ed i romanzi di quelli, non appare che all'epoca più rimota a più splendida del teatro si avesse in Inghilterra alcun'idea degli autori drammatici spagnuoli. Sotto Carlo II solamente uscì fuori per la prima volta una traduzione d'alquante opere di Calderon.

Di secolo in secolo, o di nazione in nazione, esistettero comunicazioni innumerevoli infra gli uomini; e pure lo spirito umano è così pigro ad inventare, che l'originalità dei lavori intellettuali è d'ogni tempo un fenomeno rarissimo. È curioso il vedere come un genio intraprendente, senza darsi briga che si sia toccata altrove la perfezione in un genere qualunque, s'industria d'essere egli medesimo il creatore del suo, getta i fondamenti d'un nuovo edifizio sopra un terreno suo proprio, e trae dal suo intelletto tutte le idee, non meno che tutti i necessarj soccorsi. Noi partecipiamo par un certo rispetto alla gioja della riuscita, quando veggiamo un uomo movere dall'assoluta privazione di ogni specie di compensi stranieri per giugnere al compimento d'un *capo d'opera*. Questo interessante oggetto di riflessione ci si para innanzi pigliando la storia del teatro greco. I rozzi rudimenti di quel teatro non furono mai scritti tampoco, ma è facile a comprendere, mettendo Eschilo a paragone di Sofocle, ciò che dovette precedere al più antico di questi due poeti. I Greci non ereditarono o tolsero la loro arte teatrale da nessun altro popolo: quest'arte era appresso loro originale e patria; ed è perciò ch'essa produsse effetti pieni di vita, se così posso esprimermi. Una cosiffatta indipendenza letteraria non esistette più da che i Greci, cioè a dire quando i poeti d'Alessandria, fermati sui grandi modelli, composero drammi da dotti e da critici.

I Romani, che avevano tolto in presto dai

Greci la forma a la sustanza delle loro opere teatrali, non tentarono mai d'emaaciparsi da'loro maestri, nè di rivelare colle loro produzioni drammatiche il genere di spirito ond'erano animati; quindi avvenne cbe punto non si segnalarono in questa carriera. Fra'popoli dell'Europa moderna non ca n' ha cha due, gl'Inglesi e gli Spagnuoli (poichè il teatro tedesco non esiste ancora che nella speranza), i quali abbiano un teatro nazionale ed originale, e la cui invenzione ed esecuzione appartengano interamente al loro proprio genio.

I Critici che tengono gli Antichi per modelli da'quali non à permesso dilungarsi così nella poesia come nelle belle arti, questi Critici, io dico, asseriscono che le nazioni di cui parlavamo, appunto perchè non si sono conformate a tai modelli, iotrodussero sul teatro opare irregolari che possono risplendere per alcuni tratti felici, ma il cui complesso informe a barbaro dev'essere sempre rigettato. Questa opinione, già da noi toccata così in generale nel corso di questa scrittura, diverrà presantemente l'oggetto del nostro esame particolare.

Se fosse giusta una simile asserzione, tutto ciò cha rende singolari gli autori più perfetti dell'Inghilterra e dalla Spagna, Shakespear e Calderon, non servirebbe cha a metterli al di sotto degli Antichi; le opere loro non conterebbero per nienta in quanto alla teorica, e il loro solo pregio sarebbe di far palese il gusto peculiare delle nazioni cbe non si vogliono far serve alle regole, ed i cui poeti possono mostrara la loro originalità naturale, per così dire, a dispetto dell'arte. Questo pregio ancora diverrebbe incertissimo, sa vi si riflettesse con maggior attenzione. Il genio poetico ha bisogno d'una circoscrizione qualunque, affinchè, aciolto dal timore di smarrirsi, egli si possa aggirara con tanto più di libertà dentro al circolo che gli è prescritto; l'iovenzione del ritmo ne'versi è una prova cbe tutti i popoli sentirono egualmente questa necessità. L'ingegno deve operare a tenore di leggi che derivano dalla sua propria natura; altrimenti la sua vera forza si perderebbe nel vôto.

Non è permesso alle opere di genio d'essere informi, ma questo pur non è da temersi. Opere cosiffatte non possono meritar questo rimprovero, fuor solamente cbe si considerì (siccome fanno i più de'Critici i quali s'attengono unicamente alla pedanteria delle regola) la forma come meccanica e non come organica. Meccanica è la forma, quand'essa e il resultato d'una causa esterna, senza correlaziona coll'essenza dell'opera medesima, quand'essa è simile alla figura che si dà ad una materia molle, affinchè questa la conservi indurendosi. La forma organica, per l'opposito, è iunata col soggetto: passa, come dirè, dal di dentro al di fuori, e non arriva alla sua perfezione che in virtù dell'intero sviluppo del germe ov'essa risiede. Noi troviamo forme simili nella natura, dovunque operano le forze vitali, dalla cristallizzazione de'sali e de'minerali insino alle piante ed ai fiori, e dalle piante e dai fiori insino alla figura umaaa. Così nel regno delle belle arti, come in quello della natura cbe è il più sublime degli artisti, tutte la vere forme sono organiche, intendo dire determinata dal soggetto stesso dell'opera; in una parola la forma non è altro cha l'estariore significativo, la fisonomia espressiva delle cose, tal quale esiste quando non è stata alterata da nessuna circostanza accidentale, e quando maoifesta per tal guisa l'intima essenza dell'oggetto a cui si pertiene.

E chiaro cha lo spirito indelebile della poesia si veste un'apparenza diversa qualunqua volta ei torna a comparire nella specia umana, e che a ciascun'epoca i costumi e la idee de'secoli differenti gli costituiscono uoa esistenza nuova a peculiare. Le forme della poesia debbono cambiarsi in un colla direzione che prenda la fantasia poetica de' popoli; e quando si vogliono applicara i nomi degli antichi generi e le loro anticha leggi alle nuove composizioni per darna sentenza secondo queste idee, si fa un uso mal concepito dell'autorità classica. Niuno debb'esser sottomesso ad un tribunale cba non ha il potere di giudicarlo. Noi converremo volentieri in questo avviso, che le più dell'opere drammatiche degl'Inglesi e degli Spagnuoli non possouo esser cbiamate, nel senso degli Antichi, nè tragedie nè commedie; sono drammi romantici. Che il teatro d'un popolo il quale pei suoi principj e per le sue abituazioni, non conosca nè vuol conoscere i modelli stranieri; cbe un simila teatro, io dico, differisca in assoluta maniera da quello delle nazioni che tutte seguono scrupolosamente i passi della medesima guida, non v'ha niente di più facile a supporre, e soltanto l'opposito sarebbe straordinario. Ma quando i teatri degl'Inglesi e degli Spagnuoli (di questi popoli contemporanei, a nondimeno senza reciproche relazioni letterarie, a le cui iustitu-

zioni politiche e religiose, non meno che la natura fisica e morale,sono affatto differenti hanno fra loro de'tratti di somiglianza facile ad osservare di mezzo alle diversità che li contraddistinguono, l'uomo anche meno avvezzo a riflettere dee necessariamente farsene maraviglia,e nè potrà tenersi di non credere che il medesimo principio abbia sviluppato il genio drammatico delle due nazioni.

Ci sembra che non si sia pur ancora tentato di paragonare insieme il teatro inglese ed il teatro spagnuolo, mettendoli entrambi in contrasto colla letteratura drammatica imitata dagli Antichi. S'evocar si potessero de'compatriotti, de'coetanei e degli ammiratori illuminati di Shakespear e di Calderon e si facessero conoscerò a ciascun di loro le opere del poeta che per lui sarebbe straniero, essi durerebbono fatica senza dubbio a comprenderle ed a gustarle,se partissero da un punto di vista nazionale, piuttosto che universale; ma un Critico mediatore fra essi perverrebbe a metterli d'accordo, e questo Critico per avventura dovrebb'essere un Tedesco, come quello che, libero delle patrie superstizioni dell'Inghilterra e della Spagna, si sente attirato verso l'uno o l'altro di questi due paesi da naturale inclinazione, nè veruna gelosia gli toglie di riconoscere ciò che di grande esistette altra volta in quelle terre straniere.

La rassomiglianza del teatro inglese col teatro spagnuolo non consiste solamente nell'ardita indipendenza delle unità di tempo e di luogo, o nella mescolanza del comico e del tragico. Si potrebbe non altro vedere in questo, che qualità negative,e supporre semplicemente che l'ignoranza o l'incapacità sia quello che abbia fatto trascurare l'osservanza di certe regole, così spesso confuse dai Critici colla ragione; ma la somiglianza reale de'due teatri si rinviene nella natura più intima delle favole, e nelle relazioni essenziali che impongono all'arte drammatica una forma al tutto differente da quella degli Antichi, e la rendono significativa. Quello che soprattutto è comune all'uno ed all'altro popolo, è lo spirito romantico che regna nelle loro opere teatrali. Nondimeno, ammettendo le necessarie restrizioni, si può dire che un tale spirito sovraneggiò sul teatro spagnuolo dall'origine sua fino alla sua decadenza, al principio del secolo XVIII laddove appresso gl'Inglesi, non animò veramente che Shakespear, il fondatore del loro teatro, ed il più grande de'loro poeti drammatici.

In tempi a noi più vicini, il principio romantico venne alterato e delle volte interamente abbandonato nelle opere teatrali inglesi, tuttochè la forma esterna,resultato di questo principio, sia sempre rimasa la stessa. Il paralello tra le differenti maniere di sentire di due popoli, l'uno del Nord e l'altro del Mezzodì, l'uno dotato d'un'immaginazione profetica, e l'altro d'un'immaginazione ardente,l'uno raccolto in sè stesso mercè d'una seria meditazione, l'altro strascinato fuor di sè medesimo dall'impeto delle passioni; questo paralello, io dico,assumerà un carattere più evidente allorchè si potranno mettere al paragone i loro due poeti maggiori, Shakespear e Calderon, e troverà nel processo dell'opera il suo posto naturale.

Io parlai nella mia prima Lezione dell'origine e della natura della poesia romantica, e qui non farò che ricordar quello che ne dissi altrove. Le belle arti e la poesia antiche non ammettono mai la mescolanza dei generi eterogenei; lo spirito romantico, per contrario si compiace in un continuo avvicinamento delle cose più disparate.La natura e l'arte, la poesia e la prosa, il serio ed il giocoso,la rimembranza ed il presentimento, le idee astratte e le vive sensazioni,il divino ed il terrestre, la vita e la morte s'accozzano in uno e si confondono intimamente nel genere romantico. Gli antichi legislatori trasmettevano la dottrina ed i precetti che dovevano regolare la vita umana, in ritmi misurati; e, con questo, Orfeo, il primo di quelli che incivilirono l'umana stirpe, acquistò la sua favolosa rinomanza. Le belle arti e la poesia antiche possono essere considerate, per così dire,come leggi ritmiche, come la rivelazione armonica e regolare della saggia e bene ordinata legislazione d'un mondo ideale. La poesia romantica,per l'opposito,è l'espressione d'una forza misteriosa che tende mai sempre verso una creazione nuova, e che fa emergere come un mondo meraviglioso dal seno del caos.

L'inspirazione degli Antichi era semplice, chiara e simile alla natura nell'opere sue più perfette. Il genio romantico, nel suo medesimo disordine, è tuttavia più vicino al segreto dell'universo, poichè l'intelletto non può mai afferrare che una parte della verità, dove che il sentimento, abbracciando tutto, pènetra egli solo nel mistero della natura.

Si può paragonare la tragedia antica, siccome dicemmo, al gruppo nella scultura; le

figure corrispondono a'caratteri drammatici il gruppo all'azione, ed è solo inversoquesti oggetti che si dirige l'attenzione nell'una e nell'altra di queste duearti. All'incontro deesi reputare il dramma romantico un gran quadro, ove sono rappresentati, non solamente figure in atteggiamenti variati e formanti gruppi diversi, ma eziandio gli oggetti che circondano i personaggi ed anche gli sbattimenti di luce lontani, ed ove il benninsieme sembra involto d'un chiaroscuro magico che ne determina l'effetto.

Un quadro cosiffatto non saràpunto sì propriamente circoscritto con un gruppo di scultura, giacchè per un certo rispetto esso è un frammento della prospettiva dell' universo; ma il pittore dee per altro disporre con tal chiarezza gli oggetti cui vuol dare rilievo, e concentrare la luce con tal arte, che l' occhio de' riguardanti non si perda fuor del quadro, e non vi desideri niente di più.

La pittura non può gareggiare colla scultura nel rappresentar le forme, giacchè la pittura non può imitar nulla se non per mezzo delle illusioni della prospettiva, e partendo da un solo punto di vista; ma per mezzo de'colori essa dà maggior vita all'imitazione e caratterizza i moti dell'anima coll'espressione della fisonomia, per sin nelle loro gradazioni più delicate. Essa può ancora, per mezzo dello sguardo cui la scultura non saprà mai indicare se non imperfettamente, far leggere più profondamente nel cuore e rivelare fino alle sue più lievi commozioni. L'incanto proprio della pittura è dimostrare negli obbietti corporei ciò che di meno corporeo c'è nel mondo, l'aria e la luce.

Bellezze dello stesso genere appartengono al dramma romantico; in esso non si separono con rigore, come nell'antica tragedia, i diversi elementi della vita; ma vi si presenta, a rincontro, il variato spettacolo di tutto quanto ella raduna in sè, e mentre che il poeta fa vista di non offerirci che un accozzamento accidentale, egli soddisfà le recondite brame dell'immaginazione, e ne immerge in una disposizione contemplativa per mezzo del sentimento di quella maravigliosa armonia che risulta, così per l'imitazione sua, come per la vita stessa, da una mescolanza, bizzarra in apparenza, ma cui va congiunto un senso profondo, e dà, per così dire, un'anima ai differenti aspetti della natura.

I cambiamenti di luogo e di tempo in un dramma supposto che sia data loro una cotale influenza sull'anima de'personaggi, e che si sieno fatti servire alla prospettiva teatrale i nuovi aspetti ch'essi presentano; il contrasto del giocoso e del serio, supposto che si sia saputo annodar l'uno coll'altro con segreti vincoli; finalmente quella mescolanza del genere drammatico e del lirico che permette all'autore di mostrare a piacere i suoi personaggi sotto un lume più o meno poetico; tutti questi tratti che caratterizzano il dramma romantico, non che sieno per mio giudizio difetti, sono vere bellezze. Per tutti questi rispetti, ed anche per altri assai, le opere inglesi e spagnuole veramente romantiche sono perfettamente simili, qualunque sieno del resto le loro differenze.

Noi parleremo primieramente del teatro inglese, come quello che più presto del teatro spagnuolo venne a maturità; nell'esame dell'uno e dell'altro noi ci occuperemo precipuamente intorno a Shakespear ed a Calderon; ma questi due poeti saranno collocati in un ordine opposto relativamente all'istoria letteraria del loro paese. Shakespear precedette quasi a tutti gli altri autori drammatici inglesi; e quelli che si possono ancor notare innanzi a lui o de'suoi tempi, saranno facilissimamente abbracciati in un prospetto generale. Calderon, all'incontro, ebbe di molti predecessori, ed è quegli che giunse il primo al maggior grado di perfezione dell'arte drammatica, la cui decadenza incomincia dopo lui immediatamente.

Volendo io parlare così brevemente come esige la qualità del mio disegno, d'un poeta, allo studio del quale ho consecrato parecchi anni della mia vita, mi trovo per più versi imbarazzato, non so donde m' incominci, e sarei infinito s'io volessi pur dire tutti gli affetti e tutti i pensieri che m'inspirano l'opere sue. La perfetta intrinsichezza ne permette difficilmente di vestirci i panni degli altri quando vogliamo ragionar con essi del nostro amico; e forse avviene il medesimo quando si tratta d'un poeta, alle cui splendide qualità siamo troppo assuefatti; ma se non si può giudicare l'effetto ch'esse debbono produrre a prima fronte, si dobbe in quella vece essere in grado di rendere esatto conto dalla sua maniera d'operare, delle suo intenzioni segrete, e della direzione di tutti i suoi sforzi.

Shakespear è l'orgoglio della sua nazione. Un poeta moderno l'ha giustamente chiamato *il Genio delle isole britanniche*. Egli

era il favorito de' suoi contemporanei, durante il fanatismo puritano,ch'esiliò le belle arti dall'Inghilterra, intorno ad una generazione dopo lui, e sotto il regno di Carlo II, i suoi drammi non comparvero sul teatro, o vi comparvero sfigurati. Al principio del secolo XVIII, la sua gloria sfolgorò di nuovo come risuscitata dal seno dell' oblìo, andò più sempre crescendo dopo quell'epoca, ed io predico con sicurezza che non cesserà di farsi ancor maggiore coll'andar de'secoli. Si può contare, come un titolo di più in favore di Shakespear, l'entusiasmo col quale egli fu sentito in Germania, da poi che l' opere sue ci sono conosciute. Forse che la difficoltà della lingua e l'impossibilità d'una traduzione fedele impediscono che il mezzodì dell'Europa renda mai giustizia a questo poeta. In Inghilterra i grandi attori fanno a gara a chi meglio rappresenterà i personaggi dei suoi drammi, gli stampatori non restano di mandarno fuori edizioni magnifiche,ed i pittori v'attingono stupendi soggetti pe' loro quadri. Shakespear ottenne,come Dante,l'onore pericoloso, ma inevitabile, d' essere commentato al pari che un autor classico dell'Antichità. Si sono diligentemente studiate le più vecchie edizioni delle sue opere e, dove il testo era alterato, si sono tentate diverse maniere di reintegrarlo. Ci ha tutto un corso di letteratura omai obbliato,il quale non ha verun altro oggetto, che di servire alla dichiarazione delle allusioni e de'termini onde si valse Shakespear. E gl' interpreti si sono a mano a mano così moltiplicati, che le loro osservazioni, le loro dispute e le loro giustificazioni formerebbono una gran libreria.

Cosiffatti lavori sono degni di lode, massimamente allorchè hanno per fine ricerche istoriche o sopra le fonti da cui Shakespear attinse gli argomenti dei suoi drammi, o sopra la disposizione teatrale de'suoi tempi;ma incominciando dalla critica della lingua io potrei sovento non esser d'accordo coi glossatori,e mi sèparo intieramente da loro quand' essi tolgono a giudicare un tale scrittore come poeta, ed a censurarlo per questo titolo. Io non trovo quasi mai in tali Critici idee giuste od almeno profonde, e assai imperfettamente e' si fanno organi di quel rispetto e per poco direi di quell'idolatria che un sì gran genio inspira al comune degl' Inglesi. Bisogna che parecchi sieno di questa opinione in Inghilterra, poichè un poeta satirico paragonò Shakespear in mezzo de'suoi commentatori ad Atteone sbranato da' suoi proprj cani; e, per continuare la parodia di Ovidio,egli indicò una delle donne che avevano scritto su tale materia, col nome di *latrante Licisca*.

La prima cosa allontaneremo, s'è possibile, alcune false opinioni, a fine di dar luogo al nostro omaggio, e di poterlo quindi più liberamente tributare. Se giudicar dobbiamo da tutti i suffragi che risonarono infino a noi, I contemporanei di Shakespear ben sentivano qual uomo possedevano in lui; essi lo gustavano e lo comprendevano assai meglio, che non il comune di quelli che presunsero di giudicarlo da poi. Uno di quegli elogi in versi, onde solevasi allora accompagnar la pubblicazione d'una opera letteraria, è d'un anonimo, ma contiene ciò che di più vivo e di più bello si può dire intorno a Shakespear. Con tutto questo, si tentò per tempo di daro a intendere che Shakespear fosse un genio rozzo il quale aveva raccolto a caso incoerenti finzioni. Ben Johnson, suo contemporaneo e suo rivale, che si travagliava col sudor della sua fronte di rendere il teatro inglese non romantico, ma classico, era d'avviso ch'egli non avesse limitato abbastanza i suoi lavori, e che, non possedendo cognizioni abbastanza profonde, era più debitore alla natura, che all' arte, de' suoi successi qualunque. Milton, la cui grande erudizione dà talvolta nella pedanteria, parla in sullo stile medesimo, quando ci dice: « Il nostro « amabile Shakespear, figlio della fantasia, « mormora i suoi canti che nacquero nella « solitudine delle selvagge foreste ». Ma pure egli fece onore a sè stesso riconoscendo la grazia e l'amenità di Shakespear, che fra tutte le sue prerogative erano quelle meno generalmente sentito. I nuovi editori che nelle loro prefazioni sputano senno e rettorica in onor del poeta,spingono la loro censura ancor più lungi che Milton; non solamente essi convengono nel riconoscere l'irregolarità de'suoi drammi,sovra principj che non sono punto applicabili, ma lo tassano d'enfasi, e trovano le sue facezie indecenti, o la sua maniera di scrivere ampollosa, affettata, contraria alla grammatica. Pope afferma che Shakespear scrisse o meglio e peggio di chicchessia. Egli voleva far credere che le scene ed i passi non conformi al suo ristretto gusto fossero giunte immaginate dagli attori, dimodochè se si fosse dato fede ai suoi consigli,egli ci avrebbe trasmesso un Shakespear vergognosamente mutilato.

Non dee quindi far meraviglia se gli stranieri, eccetto i Tedeschi di quest'ultimi tempi, esagerarono nella loro ignoranza cosiffatti giudizj. Essi tennero i drammi di Shakespear in conto di produzioni d' un cervello bollente, messe alla luce in un secolo di barbarie. Voltaire spinge tale ingiustizia al suo colmo, allorchè osa dire dell'*Amleto*, di questo meditato capolavoro d' un poeta filosofo, che si potria prendere l' autore di esso per un selvaggio nello stato di ebbrezza. Gli stranieri, e particolarmente i Francesi, i quali parlano de' tempi passati, e soprattutto del medio evo, come se gli Europei non avessero cessato d'essere antropofaghi fuorchè dopo il regno di LuigiXIV, possono a loro senno trattar di barbaro il secolo in cui viveva Shakespear; ma che gl'Inglesi permettano che si calunnii quest'epoca gloriosa che è stata il fondamento della loro grandezza attuale, è ciò ch'io non posso concepire.

Shakespear fioriva nell' ultima metà del regno di Elisabetta ed al principio di quello di Giacomo I. Ambedue questi sovrani erano illuminati ed onoravano specialmente le lettere. La politica dell'Europa moderna che stabilisce continue comunicazioni fra i diversi Stati, regnava già da un secolo. Si tosto che Elisabetta salì sul trono, la causa dei protestanti fu guadagnata in Inghilterra; onde non si può tampoco accusare gl'Inglesi di essere per ignoranza rimasi devoti all'antica fede de'loro padri. Lo zelo per lo studio degli Antichi era così generalmente diffuso, che la stessa regina, al pari che parecchie dame della Corte, era dottissima nelle lingue greca e latina, e parlava quest' ultimo idioma con somma facilità. Indarno si cercherebbono oggidì cognizioni simili nelle Corti d'Europa. Il commercio, portato già dagl'Inglesi nelle quattro parti del mondo, gli aveva assuefatti a'costumi ed alle produzioni degli altri popoli, ed essi facevano anzi in que'tempi un'accoglienza meglio ospitale che oggigiorno agli usi forestieri. L'Italia possedeva già quasi tutti i *capi d'opera* letterarj che l'hanno illustrata, e veniano con buon successo recati in versi inglesi. Gl'Inglesi avevano pure alcune notizie della letteratura spagnuola. Si può dimostrare che il Don Chisciotte fu conosciuto in Inghilterra poco dopo la sua pubblicazione. Bacone, il fondatore della fisica sperimentale, questo uomo di cui si può dire che tutta la filosofia onde va superbo il secolo XVIII, non sarebbe stata per lui che un giuoco, era il contemporaneo di Shakespear. È vero ch'egli non fu celebre pe'suoi scritti se non dopo la morte di questo poeta; ma quali profonde idee non dovevano circolare in un tempo che potè sorgere un simile pensatore! . . . . Sicuramente, molti rami d'umane cognizioni andarono crescendo dopo tal epoca; ma sono quelli appunto onde la poesia non può trarre alcun frutto; imperciocchè, io dico, che cosa potrebb'essa mai fare della chimica, della meccanica, dell'economia politica e rurale?

In un'altra mia scrittura cercai di far conoscere che cosa sieno queste cognizioni così vantate de'nostri giorni, e di cui si suole far uso per disprezzare i secoli andati; e parmi d'aver dimostrato quanto mai gli spiriti sieno di presente, per più rispetti, superficiali, circoscritti, senza solidità. L' orgoglio con cui certuni s' affidavano d'aver renduta la libertà alla ragione dell'uomo, dovette svanire, e l' edifizio che sì fatti pedagoghi dell'umana stirpe si davano ad intendere d'avere innalzato, è caduto come un castello di carte.

Quanto a ciò che spetta alle belle maniere della società, bisogna distinguere la vera coltura dallo spirito di raffinamento sociale. Questo raffinamento che a lungo andare distrugge ogni specie d'originalità, e tutto riduce all'insipida monotonia di certe forme, non esisteva di sicuro a'tempi di Shakespear, ed ancora oggidì se ne trovano poche vestigia nell'Inghilterra. La pienezza della vita, l'energia delle facoltà si manifestavano arditamente, e talvolta ancora impetuosamente in tutte le cose. Lo spirito cavalleresco non era ancora estinto. La regina Elisabetta richiedeva ancor più gli omaggi pel suo sesso, che pel suo grado; e colla sua fermezza, col suo consiglio e col suo genio inspirava le grandi azioni e riempieva gli animi dell'amor della gloria. Gli avanzi della indipendenza esistevano ancora; la nobiltà conservava tuttavia la sua esterna magnificenza, da per tutto ella si presentava accompagnata da numeroso seguito, e ciascun signore era circondato di una piccola Corte. In generale, la differenza de'gradi era notevolissima, ed è quello che bramar deve un poeta drammatico.

Si amavano nella conversazione quelle risposte pronte e inaspettate, per mezzo delle quali un'idea spiritosa viene mandata e ricevuta come una palla che passa da una mano nell'altra fino a che i giocatori sieno stanchi. Questo genere di spirito e i giuochi di pa-

role (de'quali lo stesso Re Giacomo pigliava tanto diletto, che non dee recar meraviglia come ne fosse divenuta generale la moda) possono essere tenuti per un genere falso di gusto; ma voler dire che un genere cosiffatto è indizio di rozzezza e di barbarie, sarebbe il medesimo che conchiudere dal lusso esagerato d' un popolo, ch'egli debb'essere povero. In Shakespear si trova sovente questa sorte di bello spirito, ma chiaro si vede che il fine del poeta è di così ritrarre il vero stile della società del suo tempo. Non ne segue già ch'egli stesso abbia mai approvata quest'abitudine, anzi sembra al contrario ch'egli tendesse a farsene beffe. Amleto dice ad Orazio: « Me ne sono veramente accorto già « da tre anni; il secolo è divenuto così fino, « che il villano comincia a contraffar l'uomo « di Corte. » E Lorenzo, nel *Mercadante di Venezia*, dice: « O santa ragione, quante « parole vane! I pazzi s'hanno impresso nella « memoria un esercito di bisticci, ed io co- « nosco molti insensati della stessa foggia « che per un bel detto rinunzierebbero al « buon senso. » Shakespear, in mille luoghi differenti, dà segno d'attribuire una grande importanza alle veraci belle maniere della società, sa notare tutto quello che se ne discosta, o come volgare, o come affettato; e non pure egli dà precetti eccellenti in tal proposito, ma presenta de' modelli da imitare con tutte le differenti gradazioni che dipendono dallo stato, dall'età, dal sesso.

Donde mai sarebbe dunque possibile d'inferire che ne'tempi in cui viveva Shakespear, i costumi erano rozzi? Forse dal vedere che questo poeta si permette alcuna volta facezie poco decenti? Dove si ammettesse questa prova, bisognerebbe altresì avere i secoli di Pericle e d'Augusto per barbari, poichè Aristofane ed Orazio, ambedue modelli d' elegante urbanità, offesero più volte il pudore nelle loro scritture. Egli è vero che Shakespear ne trasporta talora in una società pochissimo dilicata, ch'egli fa dire alla presenza delle donne certe parole di doppio significato, e che pur talora le fa dire dalle donne medesime; ma par verisimile che tal genere d'arditezza fosse permesso a' suoi tempi. Io punto non mi credo ch'egli avesse per fine di piacere alla moltitudine con questa licenza, imperciocchè in parecchi de' suoi drammi non se ne vede ombra alcuna, nè mai i caratteri di donna furono trattati con tanta dilicatezza, quanta ne usò egli sovente. Allorchè si leggono i poeti drammatici contemporanei di Shakespear, ed anche più moderni di lui, si trova che al loro confronto egli è casto e timorato. Parimente non si dee perdere d'occhio la maniera ond' era allora governato il teatro; i personaggi femminili non veniano allora rappresentati da donne, ma da garzoni; le donne non andavano al teatro, se non se mascherate; e sotto questo travestimento carnevalesco si ardiva più facilmente di far loro intendere ciò che altrove non si sarebbe potuto pronunziare al loro cospetto. Ben si opera a pigliar guardia della decenza in tutto quello che succede in pubblico, e spezialmente in sulla scena. Ma si può trascorrere molto innanzi in questo genere; ed un censura inquieta la qual vede un peccato in ogni motto alquanto ardito, è un segno dubbiosissimo della purità de' costumi. Spesse volte un' immaginazione corrotta si cela sotto quest'apparenza di modestia. A forza di vietarsi tutto ciò che pertiene alle relazioni dei due sessi, si potrebbe vincolar di troppo la fantasia del poeta drammatico, o mettere un grande ostacolo all'ardimento delle sue composizioni. Simili scrupoli ne priverebbero interamente de'più felici intrecci d'alcune opere di Shakespear, come *Misura per misura*, *È tutto bene ciò che a ben riesce....*; e bisognerebbe dichiarare inammessibili questi drammi, ad onta de' riguardi con cui è trattato il soggetto.

Quando bene non ci rimanesse altro monumento del secolo d'Elisabetta, che l'opere di Shakespear, basterebbero queste, se mal non m'appongo, a darne l'idea più favorevole della coltura sociale a quell' epoca. Quelli i quali veggono gli oggetti sotto la lente delle loro superstizioni in guisa che non trovano in tali opere che barbarie e rozzezza, non possono non ch'altro negare ciò che l'istoria ne ha tramandato del regno d'Elisabetta, e sono ridotti ad asserire che Shakespear non partecipava per niente agli eleganti costumi di quel tempo, e che, nato in condizione oscura, senza educazione, senza istruzione, alieno dalla buona società, esso lavorava come uomo da prezzo per un Pubblico composto di ciurmaglia, senza che punto pensasse nè alla fama, nè alla posterità.

In tali accuse, comecchè mille volte ripetute, non c'è pure una parola di vero. Poche circostanze conosciamo noi della vita di Shakespear; sono d'accordo: o le più consistono ancora in aneddoti sospetti, sull'andar di quelli che gli albergatori raccontano ai

viandanti curiosi d'aver notizia di tutto ciò che risguarda un uomo celebre. Ma recentemente si sono raccolte notizie certe intorno a questo poeta drammatico, e fra l'altre cose s'è rinvenuto un suo testamento che rischiara le sue relazioni domestiche. Parmi che i commentatori di Shakespear abbiano mancato di discernimento trascurando di valersi de'suoi sonetti per iscoprire alcune particolarità della sua vita. Queste poesie mettono per dir così, sotto a' nostr' occhi lo stato e la disposizione del poeta, ci fanno conoscere le passioni che l'agitauo, e contengono notabili confessioni sopra gli errori della sua giovanezza.

Il padre di Shakespear era un possidenta, gli antenati del quale avevano occupato nella contea di Strafford varie magistrature, ed a cui si dà il titolo di gentiluomo in un diploma del Governo, che rinnova o conferma le armi della sua famiglia. Il nostro poeta era il maggiore di parecchi fratelli e sorelle, e senza dubbio egli non aveva ancora potuto ricevere alcuna educazione accademica, quando all' età di diciott' anni s' ammogliò, probabilmente per considerazioni puramenta domestiche. Egli non rimase che pochi anni nell'angusto cerchio di questa oscura esistenza, e andò a vivere a Londra, o forzato da'suoi trascorsi, o mosso dalla noja ch'egli sentiva. La condizione di commediante, ch'egli abbracciò gli parve che lo avvilisse; ma ciò era principalmente perchè egli seguiva l'esempio de'suoi colleghi, e menava com'essi una vita sregolata. È verisimile ch'egli soprattutto abbia contribuito colla fama delle sue poesie a nobilitare il teatro ed a mettere in credito la condizione d'attore. Due poemi, composti nella sua giovanezza, la *Lucrezia* e l'*Adone*, fanno fede ch'egli si sforzò molto per tempo di brillare come poeta fuor della carriera drammatica. Appresso gli riuscì d'ottenera la carica di comproprietario e di direttore del teatro pel quale ei lavorava. Non è probabile in verun modo ch'egli non fosse in relazione co' grandi signori del suo tempo. Si sa che egli trovò, fra gli altri, nel conte di Southampton, l'amico dello sventurato Essex, un benefattore liberalissimo, e che gli era teneramente affezionato. I suoi drammi furono applauditissimi non solo dal popolo inglese, ma particolarmente dalla Corte, a, se merita fede la testimonianza di un contemporaneo, levarono in ammirazione i due monarchi sotto i quali egli visse. Furono essi rappresentati nella reggia, e pare

czlandlo ch'Elisabetta gli abbia commesso di comporne uno o dua in occasione d'una festa. È noto che il Re Giacomo I onorò Shakespear d'un scritto di proprio pugno. Tutto questo non s' accorda col disprezzo che si vorrebbe spargere sopra l'oscurità d'un'esistenza volgare. Shakespear guadagnò, come attore e come direttore di teatro, considerabili facoltà, di cui godette negli ultimi anni della sua vita troppo breve, passando in pace i suoi giorni nel suolo natio, insieme con una cara sua figlia. Lui spento, fu eretto sulla sua tomba un monumento funebre, che si potrebbe chiamar magnifico per que' tempi.

Sarebbe cosa molto straordinaria che Shakespear, con successi così luminosi, e mentre ch' egli raccoglieva da' suoi contemporanei contrassegni così lusinghieri di considerazione e di stima, non avesse pensato, qualunque pur fosse la modestia del suo grand' animo, alla posterità. Egli giudicava da profondo pensatore l' estensione delle umane facoltà, e poteva con sicurazza dire a sè stesso che parecchie delle sue produzioni sarebbere difficilmente sopravanzate. In che dunque si possono alcuni fondare per deprimere questo immortale poeta infino al grado di mercenario d' una rozza platea? Dicesi ch' egli non pubbiicò veruna edizione delle sue opere; ma non si riflette che un autore avvezzo a lavorara immadiatamente pel teatro, che di continuo vi miete nuove palma, e ch' eccita in uua folla immensa applausi tumultuosi, non si prende alcuna briga del lettor solitario, di cui potrebbe cattivarsi il suffragio. In oltre, Shakespear aveva la bella sorte di non essere soggetto, nella sua carriera drammatica, a un direttore capriccioso o interessato; egli stesso presedeva al suo teatro. Si osserva spessissimo una simile indifferenza pe' successi di gabinetto, appresso gli autori che primi contribuiscono allo stabilimento d' un teatro nella loro nazione. Fra i drammi innumerevoli di Lopez da Vega, parecchi senza dubbio non furono stampati, e quindi sono andati perduti. Anche Cervantes non pubblicò le sue prime produzioni, sebbeuo le tenesse per opere di merito. Shakespear, allontanandosi dal teatro, lasciò i manoscritti de'suoi drammi agli amministratori suoi soci; egli dunque potea confidare d' ottenere il suffragio della posterità per mezzo della semplice continuazione delle rappresentazioni sceniche. Il che sarebbe di fatto riuscito, se tutti gli

spettacoli non fossero stati interrotti sotto l' oppressione de' Puritani.

Si sa pure che, al tempo di Shakespear, i poeti vendevano il possesso esclusivo delle loro opere a' direttori d' un solo teatro. E dunque probabile che il nostro autore avesse perduto, e non avesse ancor ricuperato il suo diritto di proprietà sopra que' suoi drammi che non erano stampati, e forse la morte lo sorprese nel momento ch' egli si prefiggeva di mandar fuori un' edizione delle sue opere. I suoi soci recarono ad effetto questo disegno, per conto proprio, sette anni dopo che Shakespear avea cessato d' esistere.

S' è molto disputato per sapere se Shakespear fosse, o non fosse addottrinato; e pur la quistione è facilissima a decidere. Egli era povero in notizie di pura erudizione; ma ricco in cognizioni animate ed applicabili. Egli sapeva il latino ed anche il greco, benchè forse troppo imperfettamente a leggere con facilità le opere antiche; non conosceva che superficialissimamente le lingue moderne, il francese e l' italiano; il suo gusto non lo portava a far tesoro di parole, ma di fatti; ma era, all' incontro, versatissimo nella letteratura inglese, già doviziosa di assai traduzioni, e si può affermare ch' egli aveva letto tutto quello ch' esisteva allora nella sua lingua e che potea giovare alle sue poetiche invenzioni. Egli era abbastanza pratico con la mitologia da poterla usare, come gli cadeva meglio in taglio, qual ornamento allegorico; s' era imbevuto dello spirito dell' istoria romana, e quella del proprio paese gli era nota ne' minimi particolari. Una tale istoria, per sua ventura, non era ancora distesa in forme diplomatiche o dogmatiche; essa giaceva nelle cronache, non era ridotta a fredde discussioni sul diritto pubblico e sullo stato delle finanze, e ancora vi si conservava l' immagine della vita e d' un secolo fecondo d'energiche gesta. Shakespear osservava la natura con profonda attenzione. Egli possedeva la lingua tecnica delle differenti materie; avea molto viaggiato nell' interno dell' Inghilterra, e s' era diligentemente informato appresso ai navigatori di tutto ciò che pertiene a' paesi estranei. In fine, egli era perfettamente istrutto delle usanze popolaresche, delle opinioni e delle tradizioni onde poteva ritrarre alcuni effetti poetici.

Vogliono alcuni dimostrare la sua ignoranza con allegare qualche errore di geografia e qualche anacronismo. E' ridono in vedere che in una commedia favolosa egli fa approdare de' vascelli in Boemia. Io credo però che non si debba inferirne ch' egli non sapesse non esser la Boemia da verun canto bagnata dal mare: bisognerebbe ch' egli non avesse mai veduta alcuna carta geografica della Germania, egli che descrive le carte delle due Indie ove sono indicate le scoperte de' nuovi navigatori. Shakespear non è esatto, quanto alla storia, se non in quello che risguarda il suo paese. Quand' egli trae le sue commedie da Novelle, tanto allor conosciute dagli spettatori, como da lui medesimo, ben si guarda di distrarre l' attenzion loro rettificando gli errori che trovar ci si possono. Quanto più maraviglioso è il soggetto, tanto più liberamente egli scherza sopra un terreno puramente poetico ch' egli colloca a suo piacimento in una lontananza interminata. Le sue opere, qualunque nome si dia loro, portano la scena ne' paesi de' romanzi e nel secolo delle maravigliose avventure d' amore. Non c' è dubbio ch' egli non sapesse benissimo non v' essere nè leoni, nè serpenti nella foreste delle Ardenne, nè parimente pastori d' Arcadia, ma egli mette un poco di tutto questo nella sua favola, perocchè il disegno e il senso del suo quadro lo ricercano. Egli era d' avviso che in tal genere sono permesse le più grandi libertà. Egli non aveva a fare con un secolo cavilloso com' è il nostro; ora si cerca nella poesia tutt' altro che la poesia stessa. Gli spettatori non andavano al teatro per imparar la cronologia e l' istoria naturale, ma per godere della pura o tranquilla impressione di una bell' opera dell' arte.

Io potrei dimostrare che la più parte degli anacronismi di Shakespear furono fatti ad arte e per un fine essenziale. Sovente tornava a lui bene di dare il color del suo tempo ad un avvenimento succeduto in secoli remoti. Laonde si vede regnare nell' *Amleto*, contuttochè si tratti d' un fatto dell' antica istoria del Nord, il vezzo della società alla moda ed il moderno costume. Senza tutte queste circostanze, non sarebbe stato permesso di fare del protagonista un pensatore scettico, idea fondamentale del dramma. Con questo fine, Shakespear fa dire ad Amleto ch' egli è stato educato nell' università di Vittemberga, sebbene al tempo d'Amleto non vi fossero per ancora università. Nessuna città si poteva meglio scegliere, che quella di Vittemberga. Questo nome era allora familiarissimo al popolo, e la tradizione

del dottor Faust l'avea renduto celebre; tale soprattutto era nell'Inghilterra protestante, giacchè Lutero poco davanti vi aveva pubblicato diversi scritti. Il nome di quella città risvegliava ancora l'idea della libertà del pensare. Non vorrei tenere altresì per anacronismo l'aver messo il nome di Machiavelli nella bocca di Riccardo III. Un tal nome è quivi preso in un modo affatto proverbiale.

I Critici inglesi non hanno mai negato che Shakespear non fosse istrutto di quanto ci ha veramente d'essenziale a conoscere nei costumi stranieri, nel carattere dei popoli e nello spirito de' tempi; ma pur commise, nè io l'impugno, di molti errori circa l'esteriorità delle usanze. Non deesi obbliare, in questo proposito, che le tragedie tolte dall'istoria romana erano rappresentate sul teatro del suo tempo in abito moderno. Questo abito non era così meschino, ne di gusto così cattivo, come quello che si portava alla fine del secolo XVII. Bruto e Cassio comparivano in manto spagnuolo, portavano (ciò ch'era interamente contrario agli usi romani) la loro spada in tempo di pace, e secondo la relazione d'un testimonio oculare, la traevano involontariamente fuor del fodero per metà, nella scena che Bruto eccita Cassio a cospirar contro Cesare. Tali cose non s'accordano colle nostre idee presenti, e non possiamo uscir della toga. A questo proposito, importa forse notare ciò che intender si dee per *costume*, considerato in riguardo all'arte.

Non mai si ebbe in questo tanto scrupolo, come al presente, e si esigono da tutti coloro che si consacrano alle belle arti, le cognizioni d'un antiquario pedantesco. È uopo attribuire un cosiffatto rigore allo spirito fisicoso, erudito, ma non già poetico del secolo in che viviamo. Gli Antichi avevano cura d'avvicinar sempre alla mitologia de'Greci le credenze religiose delle diverse nazioni. Nella scultura, essi avevano adottato, per tutti i popoli barbari, lo stesso vestire, che si chiamava frigio, non già che ignorassero avervi tante fogge di vestire, quanti sono i differenti paesi, ma solo volevano caratterizzare il contrasto fra gli uomini barbari e gli uomini incivìliti, e l'abito frigio pareva loro il più conveniente a far risaltare un tal contrasto. Gli antichi pittori cristiani rappresentavano il Salvatore, la Vergine Maria, i patriarchi a gli apostoli in un abito ideale, e le figure accessorie del quadro coll'abito del loro tempo e della loro nazione: a ciò li determina un tatto squisito. I sacri misterj debbono essere collocati ad una distanza che inspiri rispetto; ma tutto ciò ch'è umano, al contrario, non può esser ben compreso dall'uomo se non sotto forme che sieno a lui familiari. Nel medio evo, tutte le istorie eroiche dell'antichità, da Teseo ed Achille infino ad Alessandro; furono trasformate in avventure cavalleresche. I nostri padri non pigliavano interesse se non in quello che somigliava loro, nè punto sicuravano di quello che da loro differiva.

Ho trovato in un antico manoscritto sulla guerra di Troja una miniatura che rappresenta i funerali d'Ettore. Si veggono delle insegne gentilizie sopra il suo feretro, e questo feretro è posto in una chiesa gotica. Non occorre di stillarsi molto il cervello per ridersi di queste semplicità de' vecchi tempi; ma ponendovi mente, vi si può scoprire ancor qualche cosa che tocca l'anima. I nostri antenati avevano una coscienza energica del merito e della stabilità del loro modo d'esistere, ed una irremovibile convinzione che il mondo era sempre stato e sarebbe sempre tal quale e' lo vedevano. Questi sentimenti erano il nerbo dell'azione così nella realtà, come nella finzione. Non bisogna tuttavia confondere questa inclinazione amabile ed affettuosa ch'essi avevano per certi costumi ereditarj, colla sconsigliata vanità de' secoli ammanierati, i quali introducono nelle arti le mode affettate cangevoli di ciascun giorno, poichè rozza e grossolana sembra loro ogni nobile semplicità. Un simile abuso non esiste più di presente; ma se i nostri poeti e i nostri artisti vogliono sottrarsi alla critica, si debbono assoggettare a portar la livrea dei popoli e de' tempi remoti. Non ci crediamo per tutto nella nostra patria, fuorchè in casa nostra. Noi conveniamo che le costumanze cerimoniali delle Corti moderne non hanno niente di poetico, e domandiamo agli antiquarj che ci prestino alcuni usi antichi che si possano far servire all'arte. Difficilmente noi potremmo ritornare a quella innocente maniera di sentire, che si contenta dell'intima verità delle cose, senza darsi pena degli anacronismi o delle negligenze accessorie; ma dobbiamo, non ch'altro, portare invidia a que' poeti cui si concedeva una tal libertà nelle loro composizioni.

I principj che ho di sopra enunciati circa la differenza ch'esiste fra il *costume* essenziale ed il *costume* erudito, ne serviranno

spesso di guida ne' giudizj nostri sovra Shakespear, e potremo ancora applicarli di poi a Calderon.

Basti quanto abbiam detto intorno allo spirito del secolo di Shakespear, all' educazione ed al sapere di questo poeta. A' miei occhi egli è un pensatore profondo, e non un genio selvaggio e irreflessivo lo reputo tutto ciò che s' è spacciato in questo proposito, per una tradizione mensognera e per una supposizione a credenza e senza fondamenti. nessuno niega che nelle arti, in generale, non sieno necessarie certe cognizioni per produrre un effetto qualunque; e però fra que' medesimi poeti che ci si vogliono far apparire quai semplici allievi della natura, io trovo, dopo un profondo esame, notabilissime prove d' un' alta coltura di spirito, e d' un' abilità esercitatissima nell' arte di tendere al nobile scopo ch'egli si hanno proposto. Ciò si applica parimente ad Omero e a Dante.

Il genio, di fatto, opera secondo la sua natura, e senza che sempre egli renda conto a sè stesso in sull' istante di quello ch' essa lo spigne a fare. Ma il pensiero ha gran parte in questa attività. La prontezza o la sicurezza dell' istinto morale, non meno che la sublime chiarezza dell' intelletto, fanno sì che il pensiero appresso de' poeti non pare una facoltà separata, una riflessione che succede all' esercizio dell' ingegno. Parecchi poeti lirici hanno rappresentata l' inspirazione che gli accende, come il Nume che agitava la Pitonessa e dettavale oracoli ch' ella medesima non intendeva. Questa immagine puramente poetica della poesia, assai meno che a tutte l' altre opere, si applica alle drammatiche, come quelle che sono una delle produzioni più ponderate dello spirito umano. Si concede, ed una sola delle sentenze di Shakespear basteria per prova, che questo poeta meditò profondamente sopra i caratteri e le passioni, sopra il corso degli avvenimenti, sulle relazioni sociali, sui segreti della natura e del destino. E non gli sarà dunque rimasto alcun pensiere per combinare il complesso delle sue opere! non saranno esse che il resultato del caso che accozzò gli atomi d' Epicuro! Pogniamo che Shakespear, non facendo verun conto dell' opinione degl' intelligenti e della posterità, e nè compiacendosi pure, per amor dell'arte, nella perfezione de' suoi lavori, pogniamo, io dico, che Shakespear avesse avuto solamente per fine di farsi applaudire da una moltitudine ignorante; con tutto questo sarebbero ancor necessarie profonde riflessioni per asseguire un tal fine, e per maneggiar destramente gli effetti drammatici. Forse che l' impressione che produce un dramma non dipende dalla reciproca corrispondenza delle sue parti? Forse che una scena bellissima in sè stessa non saria biasimata da spettatori mossi puramente dall' istinto della natura, s' ella fosse mal collocata, e che perciò nocesse all' andamento progressivo dell' interesse? Infino a tanto che non si sono compresi i motivi più importanti dell' unione del comico col tragico, una scena giocosa può essere tenuta per una specie d' intermedio destinato a mettere in riposo gli spettatori dopo una seria attenzione; ma il vero poeta dee por mente al corso del suo dramma ed alla concatenazione de' fatti che lo compongono, assai più che non alla dipintura de' caratteri particolari e delle minute circostante delle situazioni. Se così non fosse, egli somiglierebbe a un direttore di burattini il quale mischiasse i fili di sorte, che il meccanismo de' suoi fantocci producesse movimenti non preveduti da esso.

I Critici inglesi vantano ad una voce i caratteri veri, sostenuti, ben determinati dei personaggi di Shakespear, il patetico e la forza comica che si trovano insieme uniti ne' suoi drammi. Essi esaltano le sublimi bellezze di alcuni passi, di alcune immagini e d' alcune espressioni; ma quest' ultimo genere di critica è di tutti il più superficiale. Johnson paragona coloro che giudicano un poeta da qualche passo staccato, a quello Scolastico citato da Jerocle, il quale recava un tegolino per mostra d' una casa; e pure Johnson medesimo parla pochissimo ed in modo poco soddisfacente del tutto insieme de' drammi di Shakespear. Dove si raccolgono i brevissimi giudizj ch' egli mise alla fine delle commedie e delle tragedie di questo poeta, si vedrà se l' ammirazione espressa da tali giudizj particolari sia pari a quella ch' egli aveva professata anticipatamente. Del resto la tendenza del secolo presente, quella che si manifesta eziandio nello studio della natura, è di reputar ciò ch' è vivo qual mescolaanza di parti inanimate cui l' analisi può separare a suo grado, quando la vita stessa consiste nella loro unione; e per giudicar l' arte e la natura bisogna collocarsi nel centro dell' oggetto, e considerarne le parti come altrettanti raggi che si spiccano da questo centro. Ma non v' è nulla di più

raro che un Critico il quale abbracci così la totalità d' un' opera alquanto estesa.

I drammi di Shakespear, in grazia della profondità delle viste, secondo le quali gli ha concepiti, sono esposti alla sventura di non essere intesi. I Critici volgari non ammettono la forma poetica se non che in certe particolarità dell' esecuzione, e tutto ciò che esigono dal disegno del dramma si riduce a questo, ch'esso offra una logica concatenazione di cause e d' effetti, o che meni alla fine ad una moralità triviale, ed il cui senso è bene spesso limitato; quello che non si riferisce a questi due punti di vista, parrebbe loro inutile, e fatto per distrarre la mente dallo scopo principale. Secondo tali principj, la più parte de' Cori dovrebbero essere tolti via dalle tragedie greche, come quelli che non servono d' ordinario allo sviluppamento dell' intreccio, e non sono ch' eco armoniosa degli affetti che il poeta vuol destare. Con una simile dottrina letteraria si conculcano i diritti della vera poesia e insiemo la natura del dramma romantico. Siccome questo genere d' opera è e debb' essere pittoresco, così tornano necessarj ricchi accessorj e felici contrasti per far risaltare il gruppo principale. Nell' arti e nella poesia, ma soprattutto nella poesia romantica, l' immaginazione è come dire un principio di vita indipendente che si governa secondo le sue proprie leggi e rivendica i suoi privilegi.

In un trattato sopra *Giulietta e Romeo*, da me pubblicato alcuni anni sono, ho trascorso successivamente le diverse scene di quel dramma, secondo l' ordine col quale sono disposte, e mi sono ingegnato di dimostrare la necessità di ciascuno in riguardo al tutto. Ho voluto far vedere perchè Shakespear avesse posto i suoi due amanti nel tal circolo di personaggi e nel tal genere di relazioni; ho indicato il fine di alcune facezie sparse nel corso del dramma, ed ho giustificato l' esaltazione poetica d' alcuni passi. Da queste diverse osservazioni risulta ch' è impossibile, a mio parere, di cambiar cosa alcuna a tale opera e di nulla aggiugnervi o toglierne (salvo i giuochi di parole alieni dal gusto presente e ch' erano allora in voga), senza sfigurare e mutilare quel capolavoro. Io sarei per poter fare il travaglio medesimo sopra tutti i drammi di Shakespear composti nella maturità del suo ingegno, se ciò solo non richiedesse un volume intiero. Mi contenterò dunque di toccar rapidamente i principali disegni immaginati dal poeta inglese, dopo l' aver dato un' idea generale delle qualità che lo rendono singolare.

La conoscenza del cuore umano, che possiede Shakespear, è così universalmente sentita e confessata, ch' essa è, per un modo di dire, passata in proverbio. La sua superiorità in cotal genere è sì grande, che a ragione egli è chiamato lo scrutatore de' cuori. Quello che caratterizza l' osservatore dell' uomo, è l' arte di discernere i sintomi occulti e involontarj delle impressioni dell' anima, e di interpretare questi segni fuggitivi con giustezza e certitudine, secondo l' esperienza e la riflessione. Bisogna pur conoscere intimamente l' umanità, per subordinare lo osservazioni peculiari a' principj universali della verisimiglianza morale. Un grande poeta drammatico unisce in sè queste diverse parti, o piuttosto si confondono esse tutte insieme nella facoltà singolare ch' egli possiede, di collocarsi nel centro di ciascuna situazione, d' immedesimarsi ne' caratteri più strani, in somma d' essere come il rappresentante di tutta l' umanità intiera, che dee far operare o parlare i differenti personaggi nel modo ch' essi opererebbero o parlerebbero da sè. Le creature della sua fantasia diventano esseri veraci che seguono, in tutte le relazioni della vita, le leggi generali della natura; i sogni del poeta assumono, per così dire, un carattere istorico, ed hanno tanta vivacità e consistenza, che studiandoli s' acquista la medesima esperienza che s' acquisterebbe osservando il mondo reale. Ciò che v' ha di incomprensibile in questo talento, e che mai non si può insegnare, si è che gli riesce di comunicarci il dono di penetrar ne' cuori, anche allora quando il poeta non ci spiega veruna cosa, e che i personaggi non debbono in vista far nulla e nulla dire per gli spettatori. Questo fenomeno fu con molto spirito espresso da Goethe, quand' egli paragonò i personaggi di Shakespear a quegli oriuoli trasparenti i quali, mentre segnano l' ore con precisione, lasciano vedere gl' interni ingegni che li fanno muovere.

Nulla è più lontano dalla maniera di Shakespear, che una certa analisi delle passioni e de' caratteri, per mezzo della quale si deducono forzatamente tutte le cause che determinano ciascun' azione di ciascun uomo. Questa mania, che hanno i più de' moderni istorici, di render ragione di tutto, spinta ancor più lungi potrebbe distruggere ogni individualità, e formerebbe un carattere tutto composto d' influenze estranee,

quand' egli sovente si manifesta insin dall' infanzia in un modo evidentissimo. Di fatto, il carattere d' un uomo è la vera cagione della sua condotta; Shakespear ha l' arte di farci comprendere immediatamente qual è questo carattere, e, ciò posto, egli può richiedere e ottenere da noi credenza in quello stesso che incongruente o bizzarro ne parrebbe in qual altro caso si voglia. Nessun poeta per avventura ha portato, come egli a tanta perfezione il talento di dipingere. Non solamente egli sa estenderlo a tutte le condizioni, a tutti i sensi, a tutta l'età, e per sino alla più tenera infanzia; non solamente egli fa operare il Re ed il mendicante, l' eroe ed il mariuolo, il saggio ed il pazzo, con pari verità; non solamento egli ne trasporta in secoli remoti, fra nazioni straniere, e, ad onta d' alcuni errori di costumanze, ne rappresenta con sorprendente giustezza lo spirito degli antichi Romani, quella de' Francesi nelle loro guerre cogl' Inglesi, quello degl' Inglesi stessi in una gran parte della loro istoria, quello degli Europei del Mezzodì, finalmente le belle maniere della società coltivata, non meno che la rozzezza e la barbarie del tempo antico nel Nord; non solamente egli caratterizza i suoi personaggi con una profondità e con una precisione che non permette nè di classificarli per via di denominazioni generali, ne di analizzarli a fondo; non solamente, qual nuovo Prometeo, egli crea degli uomini; ma ci apre le porte del mondo incantato degli spiriti, evoca gli spettri, fa celebrare alle streghe la loro orribile tregenda, popola l'aria di Genj o d'amabili Silfi, e questi enti i quali non vivono che nella immaginazione, hanno tuttavia una tal verità, che un mostro, qual è Caliban, fa nascere in noi la convinzione che, dove ne esistono di somiglianti, è così che debbono esser fatti. In una parola; altresì come egli introduce la fantasia più feconda e più ardita nell' impero della natura, altresì egli introduce la natura nella regione fantastica ch' è sopra ad ogni realtà, e noi stupiamo d' essere così vicini allo straordinario, e in uno così familiari col meraviglioso.

Pare che Pope e Johnson si contraddicono nel modo più strano, quando il primo asserisce che tutti i personaggi di Shakespear sono altrettanti individui, ed il secondo che sono altrettante classi di uomini. Ma non è forse impossibile di conciliare queste due sentenze. L' espressione che usa Pope, è certamente la più giusta. Una maniera di caratterizzare la quale non consistesse che nell' arte di personificare un' idea generale, non potrebb' essere nè molto profonda, nè molto variata. I nomi di genere e di specie non sono, com' è noto, che mezzi per ajutare l' umano intelletto a raccogliere in un certo ordine l' immensa diversità della natura. I personaggi, de' quali Shakespear ha disegnato partitamente le fattezze, sono, per più rispetti, individui d' una natura particolarissima, ma nondimeno essi hanno un significato più esteso, e si possono trarre teoriche universali dalle loro qualità preponderanti. Con tutto ciò, l' opinione di Pope, così modificata, esige ancora molte eccezioni. Il talento di caratterizzare non è che una parte dell' arte drammatica, non già la poesia drammatica stessa. Il poeta avrebbe il torto di rivolgere tutta la nostra attenzione sovra tratti superflui d' un carattere quand' esso dee fare nell' animo nostro una profonda impressione. Da che l' immaginazione o la sensibilità tiene il campo, il genere caratteristico dee necessariamente cedere alquanto di luogo.

Parecchi personaggi, ne' drammi di Shakespear, non sono, per così dire, caratterizzati che dagli esterni attributi del luogo che essi occupano. Tali personaggi stanno quivi per la rappresentanza, e rassembrano a quegli uomini pe' quali non si osserva nelle pubbliche cerimonie che l' abito e l' ufficio, senza badare alla loro fisonomia. I messaggieri, per esempio, non sono, nell' opere sue, che messaggieri, ma non hanno niente di volgare, ed anzi si trova sempre in essi un non so che di poetico. La notizia ch' essi arrecano, è l' anima delle loro parole. Altri personaggi non sono che semplici voci che fanno sentire, accenti di dolore o d' allegrezza, come un echeggiare degli avvenimenti passati; o forse un dramma serio, da cui sieno sbanditi i Cori, non offre alcun altro mezzo per lasciar nell' anima un' armonica impressione.

Shakespear è non meno notabile nella dipintura delle passioni, che in quella de' caratteri; e dar qui bisogna alla parola di passione un significato estremamente esteso, comprendendovi tutti gli affetti dell' anima, dalla calma e dall' allegria insino al furore ed alla disperazione. Egli ci dà la storia dell' anima, ne fa indovinare con una sola parola tutto ciò ch' è succeduto nel cuore prima dell' istante ch' egli ci rappresenta. I sentimenti ch' egli fa esprimere, non sono, fin dal

principio del dramma, al più alto grado di esaltazione, come appresso di que' poeti tragici i quali posseggono a meraviglia, dice Lessing, lo stile di cancellier d' amore; ma sa graduare tutte le impressioni fin dalla loro prima origine, e ne porge, dice ancora Lessing, una viva dipintura di tutte le segrete astuzie per mezzo delle quali un affetto si insinua nel nostro cuore, di tutti i progressi che vi fa, di tutti gli artifizj con cui fa serva ogni altra passione, tantochè diventa il tiranno di tutti i nostri desiderj e di tutte le nostre ripugnanze. Shakespear è forse il solo poeta che caratterizza le malattie dell' anima, la melancolia, il sonnambolismo, con perfetta verità: essa è tale, che un medico potrebbe addottrinarsi a questa scuola. Nondimeno Johnson asserisce che il linguaggio patetico di Shakespear ha talvolta dello sforzato e dell' affettato. Vero è che si possono trovare alcuni passi ne' suoi drammi, dove il volo della poesia gli fa per un istante abbandonare il semplice stile del dialogo, allorchè la sua fantasia esaltata ed il fecondo suo spirito non gli permettono di tenersi nei limiti prescritti all' arte drammatica. Ma, tranne questi passi, i rimproveri che gli si dànno, sono dettati da quella fredda ragione ognor pronta a reputar fuori di natura tutto ciò che non è chiuso fra' termini di una cotal sobrietà di pensare e d' immaginare. Alcuni s' hanno fatto un ideale del patetico semplice che consiste in esclamazione senza colore ed in querimonie senza movimento, cui nulla innalza sopra la conversazione ordinaria. Ma le passioni energiche elettrizzano tutte le facoltà dell' anima, e debbono inspirare agli esseri largamente dotati dalla natura un linguaggio ingegnoso e metaforico. Si è bene spesso notato che l'ira promoveva l' ingegno; e siccome la disperazione eccita delle volte un vaneggiamento convulsivo, questa medesima disperazione può del pari ricorrere, per esprimersi, a comparazioni e ad antitesi.

I Critici non hanno apprezzato abbastanza i diritti della poesia in qualunque genere si sia. Shakespear ch' era sempre sicuro, quando voleva, del suo talento per intenerire, moderò da sè, a bello studio, la commozione ch' egli produceva, quand' essa diventava troppo dolorosa, ed è per mezzo dell'armonia del sentimento o della immaginazione ch' egli sovente raddolcisce l' interesse che egli eccita. Egli aveva nell' arte sua delle idee ben differenti da quelle di certi autori moderni i quali par che abbiano adottato il proverbio del popolo: *che bisogna batter sempre due volte sul medesimo sito*. Un antico rètore diceva che bisogna ben guardarsi di muovere troppo lungamente la pietà, giacchè non v' è nulla che tanto presto inaridisca, quanto le lagrime. Shakespear si è scrupolosamente uniformato a questa spiritosa massima contuttochè la non fosse a lui conosciuta. Johnson volle che Shakespear avesse maggiore ingegno per la commedia, che per la tragedia, e che perciò in quest'ultima egli adopera sovente uno stile sforzato. Un così stravagante paradosso merita appena che gli si oppongano quelle grandi composizioni patetiche del nostro poeta, il cui effetto supera tutto quanto fu mai scritto pel teatro; ed alcune delle scene meno famose delle sue tragedie basterebbero a confutare una simile opinione.

Quello che ha potuto dar qualche ombra di motivo al giudizio di Johnson, sono i giuochi di parolo che si trovano sovente nelle opere più serie di Shakespear, e delle volte ancora ne' passi più commoventi. Ho già detto sotto qual punto di vista si potevano intendere i giuochi di parole usati nella facezia. Una più profonda indagine dietro a questo genere ne porterebbe all' esame della natura delle lingue e delle loro relazioni colla poesia e colla rima; esame che ne distorrebbe dal nostro scopo. Il bisogno di rappresentar simbolicamente col suono delle parole gli oggetti esterni è così naturale allo spirito umano, come l' inclinazione alla poesia. Benchè l' analogia de' suoni colle cose non ci colpisca sempre negl' idiomi, quali ci sono stati trasmessi, tuttavia l' immaginazione si giova della somiglianza de' segni colle idee, qualora egli avviene che un fortunato accidente possa offerirla. Si è più volte, per esempio, cercata una corrispondenza fra il carattere o il destino delle persone ed i loro nomi proprj, sebbene questi nomi sieno accidentali, e certuni si dilettano di trarne indizj significativi. Coloro ch' escludono i giuochi di parole qual raffinamento contrario alla natura, svelano la loro ignoranza in tal proposito. I fanciulli ed i popoli, i cui costumi sono più semplici, hanno sempre manifestato il loro gusto pe' bisticci, poichè, non conoscendo essi le relazioni e l' etimologia de' vocaboli, niente s' oppone nel loro spirito che si divertano con queste singolari combinazioni. Si trovano de' giuochi di parole in Omero. Varj poeti di un gusto coltissimo, come

il Petrarca, e varj autori, come Cicerone, si sono lasciati ire volontieri a praticare un cotal genere. Se alcuno biasimasse nel *Riccardo II* il patetico giuoco di parole che fa Giovanni di Gaunt sul proprio suo nome nel momento che egli spira, sovvengagli di quello d' Ajace, in Sofocle. È inutile il dire che i giuochi di parole non potrebbero convenire in tutte le situazioni, e che non possono mai trovar luogo, se non quando l' immaginazione vi è disposta, e che le idee, le comparazioni, le allusioni che ne derivano, hanno un senso reale e interessante; ma non devesi ammetter per massima che bisogni spogliare i giuochi di parole della loro consonanza per giudicare il loro valore; ciò tornerebbe il medesimo, che togliere la rima per giudicare la vaghezza de' versi rimati. Le regole del buon gusto debbono esser differenti, secondo gl' idiomi a cui vengono applicate. In quelli che contengono un gran numero di termini omonimi, che è a dire di termini che hanno il medesimo suono, sebbene la loro origine ed il loro significato differiscano intieramente, i giuochi di parole sono quasi più difficili ad evitarsi che a ritrovarsi, e ben s' è procacciato di sbandirli da tali idiomi, a fine di non lasciar troppa latitudine ad una facile affettazione. Tuttavia non parmi che Shakespear avesse per questo genere una inclinazione cotanto invincibile; se talvolta egli ne fa uso con prodigalità, a rincontro in alcuni de' suoi drammi non se ne trova che un piccolissimo numero, e nel *Macbeth* particolarmente non credo che se ne possa scorgere la minima traccia. È probabile ch' egli s' avesse formato così in questo particolare, come in tutti gli altri, de' principj cui seguiva fedelmente, e che dipendevano dalla natura del suo soggetto e degli stili differenti che tal soggetto potea ricercare.

Alcuni fecero a Shakespear un rimprovero ancor più rilevante, quando asserirono che egli offendeva la delicatezza dipingendo senza riguardo la più trista deformità morale. Shakespear, e' dicono, lacera i cuori spietatamente, e fa torcere altrove gli occhi atterriti, offrendo loro uno spettacolo orribile e ributtante. Sicuramente egli non diede mai forme aggradevoli alle passioni selvatiche e sanguinarie, nè mai circondò la turbitudine d' un falso splendore di grandezza d' anima; ma questo appunto è un merito di più. Talvolta egli dipinse iniqui consumati, e si può giudicare da Jago e da Riccardo III con qual arte egli seppe allor prevenire impressioni troppo tormentose. Io non niego che persone, le quali abbiano i nervi malati, debbono evitar la lettura e soprattutto la rappresentazione di alcuni de' suoi drammi, siccome eviterebbero quella delle *Eumenidi* di Eschilo. Ma un poeta che vuol conseguire un gran fine co' mezzo che gli sembrano necessarj, debb' egli lasciarsi ritenere da simili considerazioni? Se l' effeminate abituatezze de' nostri giorni avessero ad essere la misura di ciò che il genio può avventurare, l' arte sarebbe rinchiusa entro a limiti ben augusti, e tutti i grandi effetti le sarebbero vietati. Quando si vogliono sentir vive commozioni tragiche, bisogna premunirsi contro le scosse nervose, e godere di ciò che innalza e fortifica la nostr' anima. Certi riguardi troppo minuti per la irritabilità di genti indebolite ammorzano l' ardimento del poeta. Certo fu vantaggio di Shakespear, che egli viveva in un tempo che gli spettatori erano capacissimi d' impressioni nobili e tenere; ma tanto ancor vi rimaneva della fermezza de' secoli precedenti, che bastasse ad impedire non rifuggissero gli animi allo spettacolo di tutto quello che portava l' impronta d' un alto grado d' energia. A' di nostri si sono vedute delle tragedie, la cui catastrofe consisteva nello svenimento d' una principessa. Se Shakespear si gettò all' estremo opposto, questi sono per altro difetti sublimi che nascono dalla pienezza d' una forza gigantesca. Questo Titano della tragedia assale il cielo e minaccia di svellere il mondo. Più terribile d' Eschilo egli fa sì che in ascoltarlo ne si rizzano i capelli e ne gela il sangue, e nondimeno egli possiede l' incanto seducente d' un' amabile poesia. Egli scherza leggiadramente coll' amore, ed i suoi tratti lirici somigliano a sospiri dolcemente esalati dall' anima. Egli unisce insieme ciò che v' ha di più profondo e di più elevato nell' esistenza, e le qualità più estrance e in apparenza più opposte sembrano annodate l' una coll' altra quand' egli le mette in atto. Il mondo naturale e il mondo soprannaturale gli hanno affidato tutti i loro tesori; egli è un semideo per la forza, un profeta per l' arte divinatoria, un genio tutelare che aleggia sopra l' umanità e nondimeno si cala infino ad essa colla semplice grazia e coll' ingenuità dell' infanzia.

Se non è dato d' eguagliar Shakespear nell' arte di caratterizzare con un colpo giusto e franco ciascun individuo, ancor meno si può sperare d' avvicinarsi a lui nella maniera d' aggrupparne parecchi insieme e di farli

conoscere mediante le loro azioni scambievoli. In ciò consiste la perfezione dell' arte drammatica, poichè un uomo non può esser giudicato isolatamente, e bisogna soprattutto esaminarlo nelle sue relazioni co' suoi simili. Tuttavia la maggior parte degli autori drammatici peccano in questo particolare. Shakespear fa di ciascuno de' suoi personaggi lo specchio di tutti gli altri, e noi scopriamo in esso ciò che non potremmo scorgero immediatamente. La dipintura de' caratteri isolati, ch' esercita la perspicacia degli altri scrittori, non è pure che la parte più superficiale che si osservi in questo poeta. Si avrebbe gran torto di prendere per verità di buona lega tutto quello che dicono certi personaggi, in alcuni de' suoi drammi, sopra sè stessi o sopra gli altri. Sovente egli fa trasparire sentimenti equivochi da massime lodevoli, e saggi principj sono talvolta messi in bocca di balordi, a fine di dare a divedere quanto è facile lo spacciar luoghi comuni in sembianza di massime. Nessuno ha saputo indicare, così come egli, quelle impercettibili illusioni che si fanno gli uomini sui loro proprj difetti, quella ipocrisia verso sè stesso di cui non si fa che una mezza confessione al proprio cuore, e che sovente nasconde anche alle anime nobili i motivi egoist onde la natura umana non è mai del tutto esente. Questa segreta ironia nella dipintura de' personaggi fa supporre una grande penetrazione d' ingegno, ma l' entusiasmo ne soffre: ecco portanto ove si giugne quando si ha la sventura d'avere osservato l'umanità; più non rimaaca scegliere che fra questa ben trista verità, che uon v' è nè virtù nè grandezza di sorte alcuna che sieno pure e sincere, e la pericolosa ed erronea credenza che l' uomo arrivar possa all' assoluta perfezione. Tuttochè Shakespear sappia eccitare intime commozioni, egli mostra delle volte una certa freddezza; ma è quella d'uno spirito sovrano che ha trascorso il circolo dell' umana esistenza, ch' è sopravvissuto al sentimento

Bene spesso Shakespear fa sentir l' ironia non solo ne' caratteri particolari, ma nel complesso del dramma. La più parte de' poeti che raccontano o mettono in iscena gli avvenimenti della vita umana, pigliano un partito risoluto qualunque, e vogliono forzare i lettori o gli spettatori a creder loro ciecamente, quand' essi esaltano o deprimano i loro personaggi; ma quanto più sfoggiano in rettorica per ottener questo fine, tanto meno vi riescono; e in ogni caso noi non vediamo il fatto immediatamente, ma sul giudizio d' un altro. All' incontro, quando un poeta spinge l' arte sino a farci vedere il lato men lucido della medaglia, egli si pone in una segreta intelligenza col fiore de' suoi lettori o de' suoi spettatori, mostrando loro d' aver prevedute le loro obbiezioni, e d' averle ancora approvate anticipatamente. Egli non si limita ad un solo punto di vista, ma spazia liberamente sopra di tutti, e ne fa quindi conoscere che, s' egli volesse, potrebbe spietatamente annichilare la forma lusinghiera onde gli piacque vestire l' oggetto ch' egli ne rappresenta. L' ironia deve cessare da che si entra veramente nella regione tragica; ma dal comico confessato fino alla dipintura seria delle calamità del destino, ci ha moltissimi gradi ne' quali, senza conculcar le barriere che separano il bene dal male, le circostanze di questo mondo possono dar presa all' ironia. Le scene adunque ed i personaggi comici, mischiati cogli avvenimenti della storia o coll' alta poesia romantica, servono a pascere le facoltà meno esaltate dell' nostr' anima, e a mettere un contrappeso ad ogni sorta d' esagerazione. Delle volte non si può non riconoscere in Shakespear l' intenzione di *parodiare* la parte seria del suo dramma; dell' altre, il legame fra il comico ed il serio è più arbitrario: bene spesso, quando il dramma è maraviglioso, e che si può reputarlo per un prestigio dell' immaginativa, l' introduzione del comico ha per iscopo d' impedire che il diletto non si muti in occupazione, e che l' anima non perda la sua serenità e non venga intormentita da quel serio tetro e pesante che si trova così sovente nelle composizioni più sentimentali che tragiche. L' intenzione di Shakespear non è di sagrificare al gusto della moltitudine; per l' opposito, in differenti opere ed in molte parti di alcune altre, soprattutto quando s' avvicina lo scioglimento, egli sbandisce totalmente il comico, giacchè allora l' interesse è troppo fortemente eccitato perchè l' anima sia capace di questo genere di distrazione. Molto eziandio premeva a Shakespear che i buffoni non occupassero nel dramma un posto più rilevante di quello ch' egli aveva loro assegnato, e si è soprattutto dichiarato apertamente contro il gusto che manifestano gli attori comici d' improvvisare la loro parte.

Johnson, per giustificare la mescolanza del comico e del tragico che si trova nei

drammi inglesi, dice che nella realtà il serio ed il giocoso, il volgare ed il sublime sono bene spesso vicinissimi l' uno all' altro. Ma, perchè esiste questo avvicinamento di cose nella vita, non ne segue che il poeta debba ammetterlo nelle sue composizioni. Ad ogni modo, una tal riflessione è giusta, e concede al poeta il diritto d' adottare questa mescolanza, poichè l' arte drammatica debb'essere sottomessa alle condizioni della verisimilitudine. Tuttavia, non è men vero ancora che un poeta non può accozzare insieme elementi così opposti, quali sono il comico e il tragico, senza ch' egli abbia per far questo motivi profondamente meditati, come sono quelli che abbiamo già procurato d'indicare. Ne' drammi di Shakespear, le scene comiche sono, per così dire, il vestibolo della poesia ove stanno i servitori; questi personaggi volgari non osano parlare a voce tanto alta da coprire i discorsi che si fanno nella gran sala; ma come gli eroi sono usciti, i subalterni meritano pure qualche attenzione; i loro audaci motteggi, le loro pretese imitazioni de' proprj padroni, possono spargere gran lume sui caratteri principali.

Il talento comico di Shakespear è non meno ammirabile di quello ch' egli mostra pel patetico. Egli aggiugne sempre alla medesima altezza ed alla medesima profondità, nè io vorrei decidere a quale de' suoi due talenti si debba dare la preferenza. Egli è creatore nella commedia per situazioni e per motivi, nè si può sapere donde abbia tolto le une e gli altri; dove che nella tragedia egli sempre s' attiene fedelmente a un dato soggetto. I suoi caratteri comici sono così veri, così varj, così ben combinati, come i suoi caratteri serj. In questo genere egli è sì poco inclinato alla caricatura, che piuttosto si potrebbe dire ch' egli disegna i suoi personaggi con tratti troppo fini pel teatro, e che fa mestieri d' un abilissimo attore per farli risaltare, e di spettatori attentissimi per distinguerli. Non Solamente egli seppe rappresentare nel mondo più vivace e più dilettevole i differenti generi di follia, ma sì bene la goffagine stessa. Sovente si trova nei suoi drammi un personaggio ridicolo che ne sembra oggidì puramente arbitrario, ma che era allora fondato sull' imitazione de' costumi: è questo il *Buffone di Corte*, col berretto o coll' abito screziato ch' egli soleva portare. Un tal personaggio si ritrova in parecchie commedie di Shakespear, ma non comparisce che in una sola tragedia, il *Re Lear*, dov' è destramente compreso nell' azione, ed ha per impiego d' esercitare il suo spirito parlando agli altri personaggi. Ai tempi in cui sono finti i più degli avvenimenti rappresentati in questi drammi, non solamente i Principi avevano de' Buffoni per loro divertimento, ma parecchie famiglie qualificate mantenevano un simile commensale, come un buon rimedio contro il vôto e la noja della vita ordinaria, e qual mezzo piacevole di rompere il solito cerimoniale. Alcuni grandi uomini ed anche varj dotti ecclesiastici non s' arrossivano di sollevarsi dagli affari importanti ascoltando i loro Buffoni; ed il celebre Tommaso Moro si fece ritrarre col suo in un medesimo quadro. Shakespear viveva precisamente nel tempo che quest' uso cominciava a decadere, e nelle opere teatrali de' suoi successori non si trova più questo personaggio, chiamato *Clown* in inglese. Si proclamò l' abolizione de' Buffoni (*detti qualche volta dagli antichi Italiani anche* Uomini di Corte) qual prova di un gusto perfezionato, e si compiansero i nostri buoni maggiori in pensando com' eglino potessero pigliar diletto delle loro zannate. Ma io credo più presto che si sia mancato d' attori così spiritosi che sostener potessero lodevolmente questa parte; e in oltre la ragione del nostro secolo, ad onta dell' alta idea che hanno ancora gli uomini de' suoi progressi, è divenuta troppo timida a permettere un' ironia cotanto ardita; ella non oserebbe lasciarsi scomporre in tal guisa il manto della sua gravità, e, in luogo d' assegnare al suo fianco un posto alla follia, ha tolto ella medesima l' assunto di presentar l' immagine del ridicolo, ma d' un ridicolo pesante e non allegro. Si potrebbe di leggieri fare una collezione d' idee eccellenti e di mordaci sarcasmi, di cui furono autori i Buffoni di Corte. È chiaro che sovente essi dissero a' Principi delle verità che nessun altro avrebbe potuto manifestar loro. I buffoni di Shakespear, insieme con un bello spirito fittizio che non si può scansare quando si vuol far per mestiere il faceto e l' arguto, hanno un' allegria impareggiabile e spesso assai più di senno, che la maggior parte degli uomini chiamati saggi.

Aggiugnerò ancora alcune parole sopra l'elocuzione ed il verseggiare del nostro poeta. Il suo linguaggio ha talvolta dell'antico, ma pur molto meno che quello degli autori suoi contemporanei: il che dimostra la squisitezza del suo gusto. A' suoi tempi la prosa

era ancor poco elaborata, giacchè la maggior parte de'dotti scrivevano in latino: circostanza felice per un poeta drammatico, imperocchè qual cosa ha egli mai di comune cogli autori scientifici? Shakespear non pure avea letto, ma studiato gli antichi poeti inglesi: inoltre egli attingeva il suo linguaggio dalla conversazione, e sapeva collegare a meraviglia l'ordinaria forma del dialogo col brio più poetico. Io non so che cosa volesse dire un Critico con asserire che lo stile di Shakespear non era grammaticale. Per dimostrar la giustezza di tale asserzione bisognerebbe far vedere che le costruzioni delle sue frasi differiscono da quelle che si usavano al suo tempo, ed è facile a provare non esser ciò vero. Non v'è nessuna lingua in cui sia tutto regolato dalla grammatica, ma sempre si lasciano molte cose in arbitrio dell' uso, ch' è pur troppo capriccioso, nè si può dar carico al poeta de' cambiamenti che sono seguiti dopo lui. La favella inglese non aveva per ancora acquistata quella moderata saggezza che forse ha recato nocumento all'originalità della sua letteratura più moderna. Un terreno nuovamente coltivato produce in grazia della sua fertilità molte piante parassite accanto alle piante utili; così parimente si veggono ne'poeti di quel tempo alcune scappate, ma che derivano dalla stessa pienezza di forze; vi si scoprono alcune tracce d'inavvertenza, ma non mai veruna affettazione sforzata e fattizia. In genere, lo stile di Shakespear , per l' elevatezza e l' energia , per la grazia e la sensibilità , è ancora un modello da non si poter avanzare. Egli esaurì tutti i partiti della sua favella, e l'impronta del suo possente genio apparisce fin nelle minime particolarità; le sue immagini e le sue metafore hanno nella loro bizzarria naturale e involontaria una grazia ch'è lor propria; forse ch'egli è talvolta oscuro per amor del laconismo, ma la briga che altri si può prendere per istudiare il senso di alcune linee di Shakespear, è sicuramente ben compensata.

Il verso di cui fa maggior uso questo poeta nella più parte de'suoi drammi, è lo iambico senza rima, di dieci o d'undici sillabe, e di quando in quando ci frammette de'versi rimati e della prosa. Nondimeno nessuno de' suoi drammi si ristrigne assolutamente ne'limiti del linguaggio ordinario, poichè sempre egli v'aggiugne, non esclusi pur quelli che più s'accostano alle mera commedia, de'tratti che gl' innalzano ad una sfera più poetica. Alcune scene sono scritte in prosa, e in altre i versi e la prosa si avvicendano: mescolanza che dee produrre cattivo effetto sopra quelli che sono usi a considerare i versi d'un'opera teatrale quai soldati in armi e in ordinanza per la rassegna, e vestiti d'un modo così uniforme che, vedutone uno o due, puoi dire d'averne veduti mille cotanti.

Shakespear adoperava i versi o la prosa, secondo che gli venia suggerito da finissime combinazioni risguardanti il grado e più ancora il carattere o la disposizione d' anima de'suoi personaggi. Una favella nobile e che s'innalza sopra lo stile comune della vita, appartiene ad una certa dignità di maniera onde può tanto adornarsi il vizio, quanto la virtù, e cui le più violente passioni non potrebbero iu tutto distruggere. Ma siccome questa dignità, salvo poche eccezioni, si rinviene più naturalmente appresso gli uomini d'alto paraggio, che appresso gli altri, così la nobiltà e la familiarità del linguaggio, la poesia e la prosa sono per l'ordinario distribuite ne'drammi di Shakespear secondo il grado de'personaggi. Laonde i semplici cittdini, i villani, i soldati, i marinai, i servi, e singolarmente i pazzi ed i buffoni parlano tutti quasi sempre la favella della vita reale; nondimeno la dignità de'sentimenti può trovarsi in tutti gli uomini e manifestarsi nobilmente senz'aver bisogno delle forme acquistate coll'arte e coll' uso. Che i doni della natura e la morale dell'anima sieno al di sopra de'vantaggi dovuti alla fortuna, è questo un diritto che non si può contrastare agli uomini, e che Shakespear ha loro guardato ne'suoi drammi. Sovente i medesimi personaggi vi usano alternamente il favellar più nobile ed il più volgare, e questa ineguaglianza è nella natura. Circostanze straordinarie che occupino fortemente il pensiero e facciano giocare le passioni, accendono ed esaltano l' anima: essa raccoglie allora tutte le sue forze e dà segno dell'espressione de'suoi sentimenti, così colla parola come cogli atti, d'una energia inaspettata. All'incontro, i più grandi uomini, iu momenti di spensierataggine, possono abbandonare la cura della dignità del loro carattere a tal segno che sembrino dimenticarla interamente. Questa disposizione a pigliar diletto delle facezie altrui, o a dirne noi stessi, non disonora punto gli eroi. Prendiamo per esempio il personaggio d'Amleto; di quale ardita poesia non si serve egli quando evoca l' ombra di suo

padre, quand'egli stesso s'accende alla vendetta, e risveglia tutte le furie del rimorso nel seno materno? Ma egli sa discendere a un tuono più basso, qualora si indirizza a persone volgari, quando si fa beffe di Polonio e dello scolaro, quando instruisce gli attori, e quando porge orecchio a' motteggi de'becchini. Fra i principali caratteri di Shakespear, non ve n' ha alcuno così notabile come quello d'Amleto per lo spirito e per l'originalità, ed è perciò ch' egli usa bene spesso lo stil familiare, dove che altri personaggi stanno costantemente in sul dignitoso, o perchè una gravità uniforme è loro naturale, o perchè l'idea della pompa del loro grado non gli abbandona mai, o vero ancora perchè vive passioni li tengono sempre in uno stato d'esaltamento, stato che non è quello d'Amleto, l'anima del quale è sempre oppressa da penosi affetti. In oltre la scelta di questi differenti stili s'accorda sempre così bene al soggetto, che, qualunque volta il poeta trapassa nel medesimo discorso dalla prosa alla poesia, o dalla poesia alla prosa, non si potrebbe cambiar nulla al suo lavoro senza arrischiare di distruggerne l'effetto. Il giambo ha d'altra parte il vantaggio d'accomodarsi così bene allo stile più elevato, come al più semplice, egli è adattatissimo alla familiarità del dialogo, nè troppo si diversifica dalla prosa, come gli alessandrini rimati.

I versi iambici di Shakespear sono alcuna volta armoniosi e sonori, sempre variati ed assortiti a quello che debbono esprimere; or si direbbe che le parole hanno ali per giugnere alla metà, ed or che l'impressione che producono, è lenta e profonda: essi non escono mai dalla maniera del dialogo, anche negli stessi monologhi, fuorchè non s'innalzino al genere lirico: sono essi un perfetto esempio del profitto che si può trarre per le opere drammatiche da questo verso che, da Milton in poi, è stato adottato appresso gl' Inglesi nel genere epico, ma in un modo al tutto differente. La diversità del metro nella poesia di Shakespear è pure del massimo effetto. Un verso spezzato, o vero il subitaneo cambiamento del ritmo s'accorda perfettamente colla piega che piglia il pensiero, o con una differente disposizione dell'anima. Una prova che a bel diletto egli si dipartiva dalle strette regole del verseggiare, non le stimando atte al movimento drammatico, si è che i suoi primi drammi sono versificati con iscrupolosa esattezza, e che ne' successivi, dopo ch' egli ebbe acquistata coll'esercizio un'estrema facilità di comporre, si permetteva licenze assai più forti, e voleva ad un tratto far sentire il più grand'estro poetico e la più grande libertà nella maniera di costruire i versi.

È parimente facile di determinare la direzione che egli vuol dare agli affetti, quando impiega la rima. Sovente lo vediamo finire una scena od anche un discorso con alcune linee rimate, per terminare in un modo più notabile, e dare maggior rotondità alla conchiusione: il che fu pessimamente imitato dai Tragici inglesi de'tempi moderni. Essi innalzano improvvisamente lo stile, come se i personaggi si mettessero d' un colpo a parlare un'altra lingua; e queste linee rimate colle quali finiscono le scene, piacciono singolarmente agli attori, come quelle che dànno il segnale degli applausi alla loro partenza. In Shakespear, per lo contrario, tutti i trapassi sono graduati, ed i cambiamenti di stile s'introducono impercettibilmente. La rima fa talvolta risaltare le antitesi e le sentenze ingegnose; ma più sovente ancora essa dà non so che di solenne e di pomposo al dialogo, allorchè la situazione lo ricerca. Per motivi di tal fatta *la Maschera* (*) nella *Tempesta*, e il piccolo dramma rappresentato nell'*Amleto* sono composti in versi rimati.

In altri drammi, come nel *Sogno d' una notte di state* ed in *Giulietta e Romeo*, Shakespear concede grande spazio a'versi rimati, o perchè voglia dare alla sua composizione un colorito più vivo, o perchè i suoi personaggi si trovano in una disposizione d'animo poetica e armoniosa simile a quella che inspirano le querele e le dichiarazioni d'amore. Egli ha quivi usato eziandio delle strofe rimate che s' accostano alla forma del sonetto, piccolo poema in gran voga a quel tempo in Inghilterra. Allorchè Malone afferma che Shakespear aveva amata la rima in sua gioventù, ma che più tardi ne sprezzò l' uso, egli contraddice all'ordine cronologico in cui sono poste da lui stesso le opere di questo poeta. Non si trovano quasi versi rimati in alcune delle prime opere di Shakespear, come per esempio nella seconda e terza parte dell'*Enrico VI*, laddove se ne vede un gran numero nel dramma intitolato *Quel che vorrete*, che si tiene per l'ultima sua fatica,

(*) Farò qualche cenno sopra queste piccole commedie chiamate *Maschere*, parlando di Ben Johnson.

e nel *Macbeth* che di certo non fu composto che sotto il Re Giacomo.

Anche rispetto agli accessorj della forma esterna, Shakespear non faceva nulla a caso o di capriccio, ma si determinava, da vero poeta drammatico, secondo i motivi ch'egli attigneva dalla natura de'suoi soggetti. Noi potremmo trovarne la prova fin nell'uso che egli fa de'metri poco usitati, quali sono i versi rimati di sei o sette sillabe, se non temessimo di entrare in troppo lunghe dichiarazioni tecniche. Lo stile poetico e le idee d'eleganza e d'armonia si sono molto cambiate, da dugent'anni in poi, nell'Inghilterra, tanto in riguardo a'versi rimati, quanto in riguardo al verso bianco iambico (o *verso sciolto, come dicono gl'Italiani*). Dryden e Pope sono riputati quai modelli nel verso rimato, e l'hanno sottomesso ad una regolarità lusinghevole per l'orecchio, ma tanto o quanto monotona. Uno straniero, senza preoccupazion d'animo, e che non curasse della moda, anteporria per avventura il genere antico. Certo è che la presente maniera d'operare i versi rimati, dando una forma più serrata a tutte le frasi, nuoce alla naturalezza ed alla libertà del dialogo. Non bisogna giudicare ciò che fece Shakespear, da un cambiamento di gusto, forse capriccioso; ma convien paragonarlo co'suoi contemporanei, come per esempio con Spencer, e questo paragone tornerà senza dubbio a sua lode. Spencer è sovente dilombato e diffuso; Shakespear, che talvolta può riuscir duro, è sempre, non ch'altro, pieno e conciso; s'egli sacrifica alla rima, lo fa piuttosto saltando le parole necessarie, che aggiugnendovi parole inutili. Tuttavia parecchi de'suoi squarci di poesia rimata reggono al martello della critica, e vi si ammira una leggerezza piena di grazia, gran copia di pensieri ingegnosi, ed uno splendore di colorito, ove non hanno parte alcuna gli affettati concetti. Le canzoni, nelle quali il poeta esprime i suoi proprj pensieri, sono per la maggior parte o scherzi leggiadri della fantasia, o veri canti poetici: in leggendole ti credi d'udire una musica incantatrice.

Tutte le produzioni di Shakespear portano il sigillo del suo genio originale, ma nessuno è più lontano di esso dall'adottare una maniera, e dall'osservare abitualmente gli oggetti sotto un medesimo aspetto. Egli è, per contrario, un vero Proteo, per la varietà delle forme e de'colori che gli fanno prendere i suoi diversi argomenti. Ciascuna delle favole è un piccolo mondo indipendente che si muove nella sua propria orbita: sono esse altrettante creazioni animate del medesimo spirito, e nelle quali si manifesta la libertà e la ponderata scelta del poeta. Se l'arte di comporre un'opera, infin nelle sue minime parti, sopra un'idea principale, se la sovranità del genio inventore sul meccanismo dell'esecuzione si può chiamare regolarità, infra i titoli più splendidi che addomandano per lui qualità d'un ordine superiore, non si può contendere a Shakespear anche il titolo di poeta regolare.

Tali sono le idee generali che ho stimato di dover esporre prima ch'esaminare partitamente le opere di Shakespear. Sono esse il frutto d'un lungo studio sopra questo poeta, e servono a provare che l'analisi può giustificar l'ammirazione ch'egli inspira. Giudicato di già innanzi al tribunale de' posteri ed a quello delle nazioni straniere, la sua gloria non può più venire oscurata dallo sprezzo ond'altri fa mostra per una tal epoca, per un tal gusto nazionale, per una tal forma di composizione; ed offrendo ai nostri sguardi i tratti più luminosi del carattere dei secoli e de' popoli diversi, l'arditezza dell'immaginazione e la profondità del pensiero, il dono di fortemente commuovere e la finezza dell'osservare, il culto della natura e la cognizione della società, l'entusiasmo del poeta e l'imparzialità del filosofo, pare ch'egli sia nato a rappresentare da sè solo l'umano spirito, di cui possiede in grado sovrano le qualità più opposte.

Lezione Decimaquarta.

Difficoltà che presenta la classificazione delle opere di Shakespear. — Se conoscessimo l'ordine in cui furono composte, sarebbe questo da seguire per istudiarle. — Noi conserviamo la divisione ordinaria in commedie, tragedie e drammi storici, sebbene tutte l'opere di Shakespear appartengono veramente al medesimo genere. — Commedie: non si ristringono mai totalmente nel cerchio delle relazioni cittadinesche. — Esame di ciascuna in particolare. — Tragedie: *Giulietta e Romeo, Otello, Amleto, Macbeth*, il *Re Lear*. — Drammi storici. — Opere tratte dall'istoria romana. — *Timone d'Atene, Troilo e Cressida*. — Opere tratte dall'istoria inglese. — Otto drammi, insieme concatenati senza interruzione, formano quasi un gran poema annunziato e terminato da due altri drammi, il *Re Giovanni* ed *Enrico VIII*.

Chiunque voglia far la rassegna delle opere di Shakespear, dee trovare qualche difficoltà a determinar l'ordine in cui si convien collocarle. Non v'è dubbio che riuscirebbe molto istruttivo il tener dietro passo passo a questo grande poeta, creatore e perfezionatore dell'arte sua, seguendo l'ordine dei tempi. Ma, tranne alcuni punti ne' quali si va d'accordo, mancano le notizie necessarie per condursi in tal cammino.

Il diligente Malone ha tentato di distribuire le opere di Shakespear secondo l'ordine che egli suppone sieno state composte. Ma sì fatta distribuzione, come l'autor medesimo confessa, è puramente ipotetica, e sarebbe ancora insufficiente per ciò solo ch'egli esclude un gran numero d'opere state originariamente attribuite a Shakespear, e ch'io tengo per la maggior parte autentiche (*), ma che, dopo Rowe soltanto, gli editori hanno giudicato a proposito di rigettare.

Bisognerà dunque esaminar le opere di questo poeta, distribuendole in classi secondo la qualità dei soggetti, sebbene un tale ordine sia lontano dal soddisfarne. Molti Critici hanno già notato che le opere di Shakespear appartengono tutte, in quanto alla sostanza al medesimo genere; ma che diversi elementi, siccome il lirico od il caratteristico, l'invenzione del maraviglioso o l'imitazione della natura, il patetico od il giocoso, il serio o l'ironia, vi signoreggiano a vicenda. Shakespear medesimo si ride delle brighe che si pigliano i Critici per dividere e suddividere i generi, quando fa dire nell'*Amleto* al pedante Polonio che vuol raccomandare al Principe una compagnia di commedianti: *Sanno essi rappresentar tutto*, *tragedia*, *commedia*, *pastorale*, *dramma istorico*, *comico-pastorale*, *istorico-pastorale*, *tragico-pastorale*, *tragico-comico-istorico-pastorale*, ecc. Un'altra volta ancora egli mette in ridicolo le determinazioni di generi cavate dall'esito prospero o infelice degli avvenimenti.

Si può non pertanto conservare l'antica divisione in commedie, tragedie e drammi storici, purchè non perdansi d'occhio le gradazioni che annodano insieme queste differenti specie di composizione. Gli argomenti delle commedie sono tratti la maggior parte da Novelle già conosciute, e sono altrettante storie d'amore vestite della forma drammatica. Nessuna si ristrigne interamente dentro il cerchio delle relazioni domestiche e cittadinesche; tutte hanno un'assettatura poetica, ed alcune entrano nella regione del maraviglioso, o si sollevano al genere patetico. A queste ultime opere si congiungono immediatamente due delle più famose tragedie di Shakespear, *Giulietta e Romeo* e l'*Otello*. L'una e l'altra sono Novelle ac-

(*) S'io scrivessi pel Pubblico inglese, non oserei di mettere innanzi un giudicio che contraddice all'opinione universale, senza munirla di prove; ma queste prove mi porterebbero troppo lontano. Debbo adunque invocare l'indulgenza de' miei lettori per questo rispetto, e mi contenterò di parlare d'alcune delle opere negate a Shakespear in un'appendice alla fine del presente volume.

comodate alla scena secondo i medesimi principj. In alcuni drammi storici le situazioni ed i caratteri comici occupano uno spazio notabile; in altri regna esclusivamente il serio, e lasciano allora un' impressione analoga a quella della tragedia. Il vero carattere distintivo de' drammi storici consiste in ciò, che l' intreccio si volge intorno ad un interesse poetico e insieme nazionale: il che non si osserva nell' *Amleto*, nel *Re Lear* e nel *Macbeth*; e però non riponiamo tali opere nel novero de' drammi storici, fra' quali pur sembra che si dovessero collocare, ancorchè l' *Amleto* sia tratto da un' antica cronica del Nord, il *Re Lear* da una tradizione inglese, e che *Macbeth* non rimonti a'tempi favolosi dell'istoria di Scozia.

Ci sono alquante commedie di Shakespear le quali, per diversi rispetti, hanno sembianza d' essere composizioni giovanili. Tali sono i *Due gentiluomini veronesi*, il *Domatore della donna bisbetica*, e la *Commedia degli equivochi*. Egli ha leggiadramente dipinto, ne' *Due gentiluomini veronesi*, l' amore incostante e l' amore infido verso l' amicizia. La maniera per esso usata e leggiere alquanto e superficiale, ma non disconviene al soggetto ch' è una passione prontamente concepita e sagrificata. Un pentimento assai equivoco dell' amante volubile facilmente ottien grazia da una bella abbandonata. Alcuni accidenti, che sembrano più serj, hanno un esito egualmente felice. Una figlia d' un' Principe è sedotta e rapita; ella stessa e suo padre sono presi da un branco di masnadieri, il capo de' quali si scopre essere uno de' nobili Veronesi, l' amico tradito o scacciato dal suo paese dal proprio amico; e tutti gli animi alla fine si riconciliano con quella placidezza che si possa maggiore. Egli pare che il corso delle cose del mondo sia fatto per accomodarsi ed un capriccio di gioventù che si chiama amore. La Giulia che travestita da paggio segue il suo ingrato amante, è un lieve abbozzo di quelle vaghe figure di donne che Shakespear prese tanto diletto a meglio caratterizzare da poi, di quella Viola e di quelle Imogene, eroine similmente travestite, la cui dilicata purità contrasta con uno stato ambiguo, e fa loro conservare, in mezzo alle più singolari avventure amorose, un incanto di modestia che non ha paragone.

La *Commedia degli equivochi* (The comedy of errors) è presa dai *Menecmi* di Plauto; ma questo soggetto acquista nuove sembianza dalla maniera ond' è trattato, e da' nuovi accidenti ond' è arricchito: è questo il solo dramma di Shakespear tolto o imitato dagli Antichi. I due fratelli, personaggi principali del dramma, hanno due schiavi, gemelli ancora essi, simili egualmente di figura, e che si chiamano pure col medesimo nome. Ciò raddoppia l' inverisimilitudine; ma, poichè nell' incredibile non ci sono gradi, dove si conceda l' una di tali somiglianze, si avrà il torto di far difficoltà per l' altra; e se gli spettatori pigliano diletto degli equivochi, non potrà mai riuscir soverchia la diversità de' loro incrocicchiamenti e delle loro combinazioni. È vano il dire che una maniera cosiffatta di drammi, perchè possa avere una cotal verità, se non altro pei sensi, vuol essere rappresentata colle maschere; e così l'intendeva il poeta. Io non saprei convenire con quelli i quali pensano essere differito di troppo in questa commedia lo scoprimento. Non è da temersi la noje infino a tanto che v' è novità, e che la complicazione degli accidenti impreveduti produce un effetto ognor crescente; ed è ciò che veramente si trova nella detta commedia. Anzi l' imbarazzo diventa sino ad una specie di pericolo, giacchè l' uno dei due fratelli è prima arrestato per debiti, e poscia rinchiuso come pazzo, mentre che l' altro, vedendo essalita la propria persona, è costretto di rifuggirsi in una chiesa. Tutto questo non può succedere senza qualche colpo e qualche ingiuria, e quindi un simile soggetto, per esser comico, cade facilmente nel volgare; tuttavia Shakespear lo nobilitò quanto era possibile. Due scene d' amore e di gelosia fanno diversione ad equivochi unicamente fondati sopra simiglianze esteriori. Il riconoscimento prende una specie di solennità, sì perchè succede innanzi ad un tribunale cui presiede il Principe, e sì perchè i parenti de' germani gemelli, dopo ch' erano stati lungamente divisi, si ritrovano insieme in questo punto. L' esposizione, in Plauto, è fatta senz' arte veruna per mezzo d' un prologo; ma qui è perfettamente ragionata: essa consiste in un racconto interessantissimo del padre che informa gli spettatori di tutto ciò che i personaggi del dramma ignorano ancora. In somma è questa la miglior commedia che si possa fare sulle tracce de' *Menecmi*; e s' è inferiore ad alcune altre di Shakespear, dobbiamo accagionarne il soggetto che non permette di far meglio.

Il *Domatore della donna bisbetica* (The taming of the shrew) ha tutta la tinta d'una commedia italiana; e l' intrigo d' amore che serve, per così dire, di cornice all' oggetto principale, è cavato da una commedia dell' Ariosto (1). I caratteri e le passioni sono leggerissimamente abbozzati Nessuna laboriosa preparazione, nessun timido scrupolo arresta il rapido corso dell' azione. Non si ravvisa il carattere e l' umor particolare degl' Inglesi, fuorchè nella maniera colla quale Petruchio sa domar l' intrattabile naturale di quella Caterina ch' egli ha tolta in moglie a rischio e ventura, ancorchè ben avvertito da prima. I colori del quadro sono un poco forti, ma però giusti. Quando si dipigne in una fanciulla un' arroganza che, per non essere sostenuta da nessuna bella qualità, distrugge tutte le grazie del suo sesso; e quando si mostra come un marito, facendo vista d' essere ancor più violento o più insolentemente capriccioso di sua moglie, può venire a capo di sottometterla, bisogna dare da una simile lezione l' evidente chiarezza d' un proverbio popolaresco.

Il prologo è più notabile della commedia stessa. Ci si vede un calderajo ubbriaco (2) che vien portato via mentre che dorme, e condotto in un palagio ove gli si fa credere ch' egli è un gran signore. Questa invenzione non è di Shakespear. Holberg ha trattato questo soggetto a fondo e con una verità inimitabile, ma l' ha atemperato in cinque atti, il che è troppo. È verisimile che Holberg non abbia imitato l' autore inglese, ma che piuttosto ambedue abbiano presa questa idea da una novella conosciuta (3). Ci sono parecchi di questi soggetti comici, che sono antichi senza che mai sieno vecchi. Shakespear si mostra in questo prologo ciò ch'egli è, un gran poeta: tutto è lievemente indicato, lo stile ha molta eleganza, e le convenienze sono destramente osservate. Egli non ha mancato di prendere quel tuono d' ironia a cui naturalmente invita un gran signore, quando la uoja e l' ozio lo portano a farsi beffe d' un pover' uomo, qual è questo calderajo che ad ogni tratto ricade nelle sue volgari abituatezze. Non so per qual accidente manchi tutta la parte del prologo, ove il calderajo, che s' è prevaluto della sua ricchezza per inebbriarsi di bel nuovo, è ricondotto al suo primo stato. Senza dubbio si doveva terminare questo piccolo dramma dodo il grande. In oltre queste due opere non sono tra loro connesse, se non perchè si fa credere al calderajo esser cosa essenziale alla sua dignità di far recitare nel suo palagio una compagnia volante di Comici. Egli dovea certamente interromperе la rappresentazione con riflessioni ed esclamazioni burlesche, ma queste pure sono smarrite, nè si dee supporre che Shakespear abbia la-

(1) La commedia dell'Ariosto donde Shakespear trasse l'episodio di Lucenzio e di Bianca (a cui allude l'autore), e quella intitolata *I suppositi*, che fu tradotta in inglese da Giorgio Gascoigne, e rappresentata a Londra nel 1566. Gli stratagemmi che adopera Lucenzio per ottener Bianca, nella commedia inglese, sono quelli precisamente che impiega Erostrato per conseguir Polinesta, nella commedia italiana. Ma se Shakespear tolse probabilmente da una Novella italiana l'idea principale del suo lavoro, e dall'Ariosto l'accennato episodio, è giusto il dire che Camillo Federici ritrasse alla sua volta dal *Domatore della donna bisbetica* del poeta inglese l'*Avviso ai mariti*: egli però nella sua prefazione non ne fa pur motto, e solo dice d'aver messo in azione *una favoletta che spesso si racconta da sagge direttrici alle fanciulle.*

(2) Mi son qui permesso di fare una correzione al testo. L'ubbriaco di cui si parla, è specificato dall'autore per un *oste*, quando in Shakespear egli è un *calderajo*. Di fatto egli medesimo, allorchè viene trasportato nell'appartamento del Lord, e che, al suo primo svegliarsi, trovasi circondato da varj servi i quali lo pregano a voler dar loro i suoi ordini, dice: « E che! vorreste voi farmi impazzire? « Non sono io Cristoforo Sly, figlio del vecchio Sly di Burton-heath, merciajuolo di nascita, allevato nel mestiere di far carte da « giuoco, trasformato poi in guardiano d'orsi, e, nella presente mia professione, calde- « rajo (*a tinker*)? » Del rimanente il prologo onde qui si tratta, saria preso, secondo il signor Eschemburg, da una storiella di Goulart inserita nel *Trésor d'histoires admirables et mémorables de notre temps*, e intitolata: *Vanité du monde magnifiquement représentée*. Ma per me credo piuttosto che o Shakespear o Goulart od ambedue abbiano attinto il loro soggetto dall'antica nostra Novella *Il Grasso legnajuolo*. Nelle novelle arabe si legge un racconto, sotto il titolo del *Dormiglione svegliato*, che ha molta simiglianza col *Grasso legnajuolo*, colla storiella di Goulart e col prologo di Shakespear; e dal *Dormiglione svegliato* tolse Pigault-Lebrun la sua *Lanterne magique*.

(3) V. la *Nota* antecedente.

sciato queste facezie in arbitrio de' commedianti, poichè egli non si fidava in essi gran fatto, e tutto il rimanente di questa commediola è diligentemente lavorato (1). L' idea di mettere in iscena degli spettatori che accrescano l'allegria del dramma, è stata poscia impiegata con molto ingegno da altri poeti inglesi.

La commedia, *Le pene d' amor perdute* (Love' s labour' s lost), è pure annoverata fra i primi lavori di Shakespear. È questa una fantasia piena di vivacità; la follia vi agita tutti i suoi sonagliuzzi, e il lusso della giovinezza vi si spiega nella prodigalità de' mezzi d' effetto. La successione non interrotta delle facezie e de' giuochi di parole lascia appena respirare lo spettatore. Egli è un fuoco artifiziato che dardeggia faville d' ingegno, un vero carnevale, ove le rapide risposte de' personaggi ne rammentano i piacevoli motteggi che l' uno scaglia all' altro in passando in una festa di ballo con maschere. Un giovine Re di Navarra e tre de' suoi cortigiani hanno fatto voto di vivere tre anni in ritiro a fine di consecrarsi allo studio della sapienza; sbandiscono dalla Corte tutte le donne, e s' obbligano a non riceverne alcuna, sotto pene rigorosissime. Ma non prima hanno essi annunziato co' termini più pomposi questa eroica risoluzione, che arriva la figlia del Re di Francia. Ella viene (spedita da suo padre, cui gli anni ed una malattia non permettono di far così lungo viaggio) a domandare la restituzione d' una provincia. Il principe, forzato a darle udienza, s' innamora fieramente di lei; ed i suoi compagni, i quali ritrovano delle antiche conoscenti nelle dame del seguito della Principessa, non si difendono meglio di lui. Tutti, senza dirlo, hanno già rotto nel fondo del cuore il loro voto; ma, ritenuti dalla vergogna, si spiano reciprocamente. Come un di essi fa risonar la foresta de' suoi canti amorosi, è sorpreso e rampognato da un altro che non è meno di lui colpevole. Biron, il motteggiatore della compagnia, coglie sul fatto il Re e i suoi compagni; ma tostamente la scoperta d' una lettera amorosa fa ch'egli medesimo arrossisca della stessa colpa: nondimeno egli si trae d' impaccio provando la follia del voto per esso infranto, esorta gli amici a militar sotto i vessilli dell' amore, e fornisce il suo discorso con un magnifico elogio delle donne: questa scena mirabilmente ordita corona tutto il rimanente. Ma di poi, quando gli amanti si travestono per fare la loro dichiarazione, e che le belle, similmente divisate, gli ingannano e si beffano di loro, lo scherzo è tirato troppo in lungo. Si può trovare eziaudio che il poeta esce di tuono, allorchè fa tutto a un tratto annunziare la morte del Re di Francia, e che, venendo il Principe ad offerir seriamente la sua mano alla Principessa, ella soprassede d'accettarla fino al momento ch' egli avrà portata la pena impostagli da essa medesima a fine di punirlo della sua stolidezza. Ma tutto il precedente folleggiare non permettova una conclusione più soddisfacente, ed i personaggi non potevano uscire dalla loro ebbrezza d' allegria, senza un impulso estraneo. Le figure grottesche che gli hanno sollazzati, sono creazioni d'una capricciosa fantasia; fra questo numero si trova un cervel bizzarro, un Don Almado, spagnuolo arcifanfano, poi due pedanti usciti dalle scuole, ed un contadino balordo, tutti nati egualmente ad esser segno a' motteggi d'una lieta società.

Quattro drammi di Shakespear, ciò sono *È tutto bene ciò che a ben riesce* (All' s well taht ends well), *Molto fracasso per*

(1) Io sono troppo addietro colla lingua inglese e troppo poco versato nella bibliografia da osare di contraddire al sig. Schlegel in ciò ch'egli qui asserisce. Nondimeno, tutto quello ch'egli deplora come perduto, pare a me di trovarlo nell'edizione inglese di Theobald, che ho sott'occhio, e nella traduzione francese del signor Le Tourneur. Sì nell'una come nell'altra, il calderajo Sly interrompe quattro o cinque volte la commedia colle sue sciocche domande, e, sempre che parla, conchiude col farsi riempire il bicchiere; tanto che, ricaduto in profondo sonno, il lepido Lord lo fa trasportare là donde fu levato; e rivestire de'suoi primi abiti: se non che nel testo inglese ciò succede verso la fine dell' atto IV, e nella traduzione francese alla fine della scena 12 dell'atto V. Terminato il dramma, e probabilmente calata già la prima decorazione, compariscono due servi i quali portano a predelline il detto Sly, e lo lasciano sulla scena immerso tuttavia nel sonno. Allora esce un garzone d'osteria; Sly si sveglia, e vedendosi nello stato primiero, s' immagina che tutto quanto ha fatto, detto, veduto e goduto, non sia stato che un bel sogno. *Oh, I have had the bravest dream that evsr thou heardst in all thy life* (Oh! io ho fatto il più bel sogno che tu udissi mai in tua vita). Se queste son giunte fatte da mano straniera, il sig. Schlegel avrebbe potuto renderne avvertiti i suoi lettori.

niente (Much ado about nothing), *Misura per misura* (o direm forse meglio, *Pan per focaccia*) (Measure for measure), ed il *Mercadante di Venezia* (Merchant of Venice), hanno questo di comune, che il poeta, fondando l' intreccio principale sugl' interessi da cui dipende la felicità della vita, e vivamente eccitando la simpatica morale, ha saputo, con un felice accozzamento, ricondurre la serenità nell' animo dello spettatore. E non è già ch' egli non lasci il più vasto campo a ciascun genere d' impressione, ma si è ch' egli ristabilisce l' equilibrio facendo giocare lo spirito e l' immaginativa. Egli veste una favola straordinaria di tutte le particolarità che possono dar l' apparenza d' un avvenimento reale; se non che solamente egli non cade mai nel tuono lamentevole del dramma sentimentale; o nel tuono pesantemente dogmatico di quel dramma morale che in fine non è che un sermone messo in dialogo. La pietà, il pentimento, lo sdegno non divengono affetti oppressivi se non quando il poeta ne prolunga la durata, e ch' egli si limita tristamente a produrre questo genere d' effetto. Ma Shakespear si diletta di sciogliercі da' ceppi delle convenzioni e delle pretensioni sociali, da questo carcere sì angusto ove gli uomini si rubano a vicenda l' aria e la luce, e ne fa respirar liberamente, avanti ancora che ne sentiamo distintamente il bisogno.

È tutto bene ciò che a ben riesce è l'istoria conosciutissima d' una fanciulla chiamata Elena, che s'è presa dell'amore di maggior uomo ch' ella non è, il conte Beltramo (1). Ella ha ottenuto dal Re la mano del conte in ricompensa d' averlo guarito di non so che malattia per mezzo d' un segreto lasciatole da suo padre, famoso medico di quel tempo. Il conte, il quale dispregia la virtù e la bellezza d' Elena, non contrae questo matrimonio che in apparenza, e se ne va subito ad affrontare i pericoli della guerra per fuggire una felicità che offende il suo orgoglio. Ma Elena, serbando una fedeltà irremovibile, e mercè d' un' innocente frode, compie le condizioni quasi impossibili che il conte Beltramo aveva poste al mantenerle la promessa di riceverla sì come moglie. L' amore si mostra in questo dramma sotto umile aspetto; sotto le sembianze d' una donna egli implora pietà: ha contro di sè il pregiudizio della nascita (per usare una volta ancor noi questo franzesismo), e non è punto incoraggiato da una tenera corrispondenza. Ma sì tosto ch' Elena è legata al conte Beltramo da un nodo che, per essere da lui sdegnato, non cessa d' esser sacro, la sua debolezza diviene virtù. Ella commuove profondamente in grazia della sua dolce afflizione e della sua lunga pazienza; il suo più bel momento è quando, data accusa a sè stessa d' essere la persecutrice del suo crudel marito, ella abbandona segretamente la casa della suocera per andare ad espiare l' error suo con un lontano pellegrinaggio. Johnson manifesta avere in ira il conte Beltramo, e gli è discaro ch' egli si tragga d' impiccio senz' altro gastigo che uno scorno passeggiero, ben compensato dal possesso d' una moglie virtuosa. Ma Shakespear non volle mitigar l'impressione che produce l' insensibile orgoglio e la vana durezza di Beltramo; egli non lo mostra degno di stima che per rispetto al suo valore. E non è forse un dipignere il vero corso delle cose del mondo, il far vedere come gli uomini non espiano nell' opinione altrui i loro torti verso le donne, quand'essi conservano i titoli a cui s' attribuisce per essi l' idea dell' onore? Il conte Beltramo non ha che una sola scusa, cioè a dire che il Re si permise contro di lui un atto d' autorità per un oggetto che dipende dai diritti personali, la scelta d' una sposa.

Del rimanente, questa istoria, così come quella di Griselda e molte altre, ha per iscopo di provare che la fedeltà e la devozione d' una moglie soggioga alla fine il dispotico orgoglio d' un marito. All' incontro, un mondo di Novelle sono vere satire contro l' incostanza e l' astuzia femminile. La vecchiez-

(1) Questa istoria è narrata dal Boccaccio nella Novella 9 della 3 giornata, da Painter nel suo *Palace of pleasure* sotto il titolo di *Giletta of Narbon*, e dall'autore d'un vecchio libro intitolato *Badinage avec la vérité*, al capitolo *L'amour forcé*. Anche l'Accolti mise in azione questo soggetto nella sua tragedia, o commedia che nominar si voglia, intitolata *Virginia* (V. nel T. II la *Nota* (2) a pag. 136). Lo stratagemma a cui ricorre la Giletta del Boccaccio, l'Elena di Shakespear, la Virginia dell'Accolti, per giacere coll'ingrato marito senza ch'egli n'abbia il minimo sospetto, è quasi il medesimo onde si vale, appresso del Giraldi, una certa Nonna a cui riesce d'ottenere gli amorosi abbracciamenti di Panteone e d'essere per opra di lui fatta madre, mentr'egli si crede fruir le bellezze di Lipera tanto amata da lui, che oltre a quella non vedeva nè desiderava cosa alcuna. (V. *Cintio Giraldi*; deca 9, nov. 2.)

za è qui presentata sotto l' aspetto più interessante. La leale prodezza del Re, il fervor d' anima del vecchio Lafeu, e la materna indulgenza della suocera d' Elena per l' amore di essa, concorrono a gara a piegare il giovane conte. Lo stile di questo dramma è più ornato di pensieri che di figure, ne si poteva animarlo co' vivi colori dell' immaginazione. Un vile smargiasso, chiamato Parolles, serve a distrarre lo spettatore ne'momenti che i disprezzi ond' è oppressa la povera Elena, potrebbero cagionare un' impressione troppo penosa. Una scena della più grande verità comica è quella in cui vien fatta una curiosa burla a questo arcifanfano, ond' è messa in palese la sua poltroneria e la sua malvagità. Si potrebbe cavarne un intiero soggetto di commedia, se Shakespear non fosse ricco fino alla prodigalità. D' altra parte Falstaff ha fatto dimenticare Parolles.

Il nodo principale del dramma intitolato *Molto fracasso per niente* è quell' dell'istoria d' Ariodante e di Ginevra che si legge nell' Ariosto, ma le circostanze accessorie e lo scioglimento ne sono differentissimi (1). Un colpo di scena di grandissimo effetto è quello in cui la giovine e innocente Ero, già a' piè dell' ara nuziale, viene accusata, al cospetto d' una folla di testimonj e con tutte le apparenze della verità d' aver commesso un fallo vituperevole. L' impressione di questa scena sarebbe tragica veramente se Shakespear, a fine di predisporre gli animi ad uno scioglimento felice, non avesse avuto l' occhio a raddolcirla. Già s' è cominciato a scoprir la menzogna avanti che ne sieno conosciuti gli autori; ed il poeta, divertendo gli spettatori per mezzo dell' imbarazzo e della sciocchería degli ufficiali della pattuglia degli uscieri, ha trovato modo a cangiare in iscene dilettevoli l' arresto e l' interrogatorio degli accusati. Un secondo colpo di scena quasi eguale al primo è quando Claudio, ravveduto dell' error suo, e facendo ragione di condurre all'altare una parente della sua prima sposa che suppone estinta, vede la stessa Ero svelarsi innanzi a'suoi occhi. Ma ciò che, infin dal tempo di Shakespear meritò in Inghilterra i più grandi applausi a questo dramma e ne mantiene ancora oggigiorno il felice successo, sono i personaggi di Benedetto e di Beatrice, ambedue d'un'estrema vivezza, ambedue accaniti nel perseguitarsi a vicenda co'loro motteggi, ambedue

(1) Non si può negare che il nodo principale di questo dramma non abbia molta similglianza coll'episodio d'Ariodante e Ginevra; ma l'intero soggetto è tolto dal Bandello (*nov.* 1, *parte* 1.); se non che in essa trovasi una circostanza che, a mio parere, avrebbe prodotto un grand'effetto teatrale, e che fu da Shakespear trascurata. Ella è questa. Allorchè per tutta Messina era voce che *Fenicia* (a cui da Shakespear è dato il nome di *Ero*) fosse morta, e già l'era stato eretto un monumento nella chiesa dove si era fatto credere ch'ella fosse sepolta, il traditore (dal Bandello chiamato *Girondo*, e da Shakespear *Don John*), sì perchè fieramente era acceso della misera *Fenicia*, e sì ancora per essere stato egli proprio la vera cagione di tanta sciagura, si sentiva scoppiare il cuore d'affanno, ed era venuto in tanta disperazione, che più non trovava loco. Alla fine, non gli parendo più poter vivere se non iscopriva la sua scelleratezza al rivale *Timbreo* (che così egli è nominato nella Novella, e che in Shakespear è *Claudio*), venne a lui fatto di incontrare esso *Timbreo*, e al lo prega che non gli fosse grave d'accompagnarlo: ciò ch'egli fece volentieri. Onde, ragionando di varie cose, in pochi passi vennero alla chiesa ov'era stato fatto il sepolcro di *Fenicia*. Quivi entrati, e non v'essendo persona, *Girondo* conduce *Timbreo* innanzi alla sepoltura, dove inginocchiatosi e sfoderato un pugnale, lo dà così ignudo in mano a *Timbreo*, e pieno di singhiozzi e di lagrime gli svela tutta la trama per esso ordita acciocchè *Fenicia* non divenisse moglie di lui; e quindi presentandogli il petto, lo supplica a immergervi il pugnale che gli aveva dato poc'anzi, ed a vendicar nel suo sangue quella innocente. Ma *Timbreo*, conoscendo che il già consumato delitto era irreparabile, anzichè incrudelire contra *Girondo*, gli perdona ogni fallo, e solo pensa a trovar modo come a *Fenicia* sia reintegrata la fama e resolo l'onore che senza cagione l'era stato tolto. Con tale animo, si conducono ambedue al padre di *Fenicia*; e, narratogli punto per punto l'acerba istoria, ottengono il suo perdono. Il resto procede del pari così nella Novella, come nel dramma. Ora, questa scena fra i due rivali non solo è per sè commoventissima, ma s'accorda perfettamente colla maniera di Shakespear. Ben m'accorgo, è vero, che avendo egli dato a *Girondo* (o sia a *Don John*) un pessimo carattere, non poteva più valersi d'una situazione così patetica o compassionevole; ma non resta perciò che dolere non ci debba come Shakespear non abbia così disposto il suo disegno, ch'ella vi potesse aver luogo

apertamente ribelli all'amore, e che non si sottopongono al suo giogo se non perchè si perviene a far ciascuno di loro capace che l'altro nutre per lui una segreta passione. Io non so chi mai alasi gettato a biasimare questa ripetizione del medesimo mezzo per allacciarli, ma parmi che il ridicolo consista appunto nella simmetria delle illusioni. I loro amici s'attribuiscono tutta la gloria della loro sconfitta, ma la direzione esclusiva dei motteggi d' entrambi verso un solo oggetto era già il garma d'un'occulta inclinazione. La loro spiritosa petulanza non gli abbandona mai, nè pur nel momento della dichiarazione d' amore; non ci ha nulla di veramente serio nella loro condotta, se non quando si tratta della giustificazione d'Ero; ed è questa un'eccellente idea, poichè quelli che più si dànno in preda alla loro allegria, debbono ancora, per non essere confusi co'buffoni di mestiere, aver certi punti sui quali sono gelosi e serj al par di chiunque.

La qualità del soggetto ha necessitato Shakespear, nella *Misura per misura*, a maneggiare la giustizia criminale con maggior familiarità ch'egli non suole negli altri suoi drammi. Egli pone sotto gli occhi dello spettatore tutto ciò che ha relazione a' tribunali, tutte le specie di personaggi che vi hanno una parte qualunque, attiva o passiva. Ci si vede un gran giudice ipocrita, un carceriere compassionevole, un carnefice crudele, degli scellerati che la giustizia fa prendare, un giovinetto che debb'esser punito di morte per aver sedotta colei ch'egli era per isposare, e, che è peggio ancora, un delinguente pervicace che gli stessi apparecchi dell'ultimo supplizio non arrivano a destare dalla sua stupida indolenza. Ma con quale destrezza è mai presentata una simile dipintura! come tutto è vero, e nondimeno come tutto è mitigato! Questo dramma, secondo il suo titolo, sembra indicare una giusta retribuzione; tuttavia parmi piuttosto che dia l'idea del trionfo della clemenza sulla giustizia, fondato in ciò, che nessun uomo è tanto sicuro di non errare alcuna volta, che debba ardire d'erigersi, fra' suoi simili, in giudice vendicatore delle leggi. Il più bell'ornamento di questa composizione è il carattere d' una fanciulla, per nome Isabella, che aveva in animo di pigliar l'abito di religiosa, ma che, lasciandosi muovere da un casto amore, acconsente di mettersi di nuovo pe'sentieri d'un mondo corretto, senza che la purezza del suo animo venga alterata da un solo pensiero profano. Ella è un angelo di luce sotto l'umile veste d'una novizia. In alcune scene di questo dramma, Shakespear ha con mano accorta e sicura esplorato il fondo del cuore umano. Il personaggio principale è un Duca di Vienna il quale, sotto il pretesto di un finto viaggio, affida ad Angelo, ministro infino allora insensibile e severo, il carico di reprimere la licenza ognor crescente de'costumi, con far eseguire rigorosamente le leggi durante la sua assenza. Isabella, il cui fratello Claudio è stato condannato a morte per un giovenile trascorso, viene ad implorare la pietà d'Angelo, il quale non può resistere alla seduzione delle attrattive di essa. Tosto gli corre nell' animo il pensiero di farle comperare la vita del fratello a prezzo dell' onor suo; da prima egli colora questo pensiero iniquo con parole timide ed ambigue, ma non indugia a prendere ardire ed a farle una indegna proposta. Isabella lo rispigne con orrore, e corre a partecipar tutto a sua fratello: questi da prima loda sommamente Isabella, ma a poco a poco, compreso del timor della morte, fa vacillare egli stesso la virtù di lei, e cerca di persuaderle che l'intenzione di salvarlo basterà ad assolverla del suo fallo. Queste sono due scene di mano maestra; tutto l'interesse si volge intorno allo sviluppo de' caratteri; la curiosità non v'ha parte alcuna. Il Duca, travestito da frate, è di continuo presente, e tien l'occhio a tutti i passi d'Angelo; onde si prevede ch' egli rimoverà tutte le sciagure che si potrebbero temere, e ciascuno aspetta con sicurezza uno scioglimento più solenne che terribile. Il Duca sostiene il personaggio di frate con una naturalezza da produrre l'illusione, egli unisce in sè la prudenza del Principe e quella dell'Ecclesiastico. Ma la sua saggezza inclina forse un po' troppo a far uso delle vie coperte; egli ha una cotal vanagloria di far le parti d' una provvidenza invisibile, ed anzi toglie spiare i suoi sudditi, che governarli. Siccome alla fine, egli perdona a tutti i colpevoli, così non apparisce abbastanza in che cosa egli abbia conseguito il suo fine, ch'era di rimettere le leggi in vigore per mezzo d' una mano straniera. Fra tutte le calunnie che uno stolido, chiamato Lucio, si permette contro il Duca, favellando con lui medesimo, il poeta ha forse voluto dimostrare che v' era almeno un punto di vero, cioè ch'egli andava soggetto a bizzarri capricci (1).

(1) Sembra che il soggetto di questo dram-

Merita d'esser qui notato che Shakespear, allor testimonio di tutta l'animosità delle diverse sette religiose, mostra per lo stato monastico una cotal predilezione, e che quasi sempre ne dipigne l'influenza come benefica. Non mai si veggono ne' suoi drammi quegli odiosi caratteri di frati che spargono una tinta più protestante che poetica sulle opere di parecchi autori moderni. Egli attribuisce soltanto a' ministri della Chiesa il desiderio d'ingerirsi un po' troppo negli affari altrui dopo ch'essi hanno rinunziato al mondo per sè stessi, ed altresì non li fa troppo scrupolosi nell'uso delle pie frodi. In tal forma si presenta il frate di *Giulietta e Romeo*, quello di *Molto fracasso per niente*, ed anche il Duca di Vienna quand'egli piglia l'abito nel dramma di cui parlavamo di sopra.

Il *Mercatante di Venezia* è una delle opere più perfetta di Shakespear: e questo un dramma popolaresco più che mai, sorprendentissimo alla rappresentazione, ed è nello stesso tempo una maraviglia dell'arte per gl'intendenti. L'ebreo Shylock è uno di que' modelli nell'opere della pittura caratteristica cha non si vedono che in Shakespear. È cosa facilissima, per un attore non mano che per un commediante, il rappresentare in caricatura la maniera di parlare o di gestire che regna appresso d'un popolo: ma Schylock non è un ebreo ordinario; egli è un uomo ben educato che ha un carattere individuale spiccatissimo a originalissimo, a nondimeno la tinta di giudaismo è talmente sparsa sopra tutta la sua persona, che, soltanto a leggero le sue parole, ti credi d'udir quell'accento ebraico che si nota fra gl'individui di quella naziona, ancha fra le classi superiori della società. Ne' momenti tranquilli, Shylock lascia appena trasparire ciò ch'è in lui di straniaro dal sangue europeo e da' costumi cristiani; ma come le sua passioni si destano, l'impronta nazionale si palesa più scolpitamante. L'inimitabili gradazioni di questo personaggio non possono essere afferrate che da un attore consumato. Shylock è un uomo istrutto, ed anche filosofo al modo suo; non v'ha che la regione degli affetti del cuore ch'egli non abbia scoperta. La sua morale è fondata nell'incredulità per tutto quanto è buono e generoso. Dopo l'avarizia, il principale incentivo delle sue azioni è lo spirito di vendetta eccitato dall'oppressione e dall'avvilimento de' suoi compatriotti. Ciò ch'egli odia soprattutto, è il vero cristiano; la dottrina dell'amor del prossimo pare a lui esser quella dell' intolleranza e della persecuzione. Il suo idolo è il senso letterale della legge. Egli ricusa d'ascoltar la voce della misericordia che per mezzo di Porzia gli parla con una eloquenza celeste; egli rimane inflessibile, e, persistendo in mantenere a rigor di termina i suoi diritti, si merita che la severità della legge ritorni sopra il suo capo. Antonio, nella sua grandezza d'animo melanconica a nell'abbandono di sè stesso, è commovante a un tempo e sublime. Il poeta gli dà, coma ad un mercadante re (che così chiamavansi allora i Veneziani) un numeroso seguito di nobili amici. Il contrasto cha fa questo bel carattere con quello del crudele Shylock era necessario per salvar l'onore dell'umaua natura. Il pericolo cha corre Antonio sino alla fine dll'atto IV, pericolo da cui rifugge quasi l'immaginaziono, tormanterebbe troppo crudelmenta lo spettatore, se il poeta non avesse posto mente a distrarnelo. Il che gli riuscì a meraviglia, mediante le scane cha succedono nella villa di Porzia; esse trasportano il pensiero in un'altra sfera al tutto differente, e nondimanco s'annodano col soggetto principale per via di una concatenazione naturalissima. Antonio, per dare al suo amico il mezzo d'ottenere la mano di Porzia, contraa l'obbligo che lo mette in così terribile rischio; e questa Porzia medesima, seguendo i consigli di suo zio, famoso giureconsulto, perviene a salvare il benafattore dal suo amante.

Per un altro rispetto ancora mi sembrano qui mirabilmente osservate le giuste proporzioni fra le parti d'un' opera drammatica. Il processo fra Shylock a Antonio è annunziato non come un veraca avvanimanto, ma come un caso unico a inudito; a Shakespear, combinandolo con un intrigo amoroso totalmente straordinario ha fatto sì cha questi due mezzi si sostengono a vicenda e par che riantrino nella natura. Una erede, bella, ricca e spiritosa, non può essere ottanuta se

ma, *Measure for measure*, sia tratto dagli Ecatommiti di Cintio Giraldi (*deca* 8, *nov.*5); ma, come dice Theobald, Shakespear vi feee de'cambiamenti che dimostrano il suo criterio. Il sig. Escheuburg è però d'avviso che il poeta inglese abbia attinto da un'altra fonte, cioè da un'antica opera drammatica d'un certo Giorgio Whetstone, intitolata: *Two comical discourses, containing the right, excellent and famous history of Promos and Cassandra.*

non da chi saprà indoviuare una specie d'enigma. Certi misteriosi forzieri, do' Principi estranoi che vengono a cercar loro ventura, tutto in somma fa giocar l'immaginazione e circonda l'intreccio dello splendore d' una novella di Fate. La curiosità è destata dalla scelta de'forzieri, allorchè due concorrenti, un Principe di Marocco dotato di tutta l'enfasi orientale, ed un Principe d' Arragona pieno di fidanza nella propria saggezza, vengono a tantar la loro fortuna; ma il cuore è vivamente interessato quando i due amanti costretti alla lor volta di scegliare fra questi forzieri, fremono di timore all'idea di essere per sempre separati. Shakespear impiegò, in quest'ultima scena, tutte le seduzioni dell'amore, tutti gl' incanti della poesia. Gli spettatori partecipano alla gioia di Bassanio e di Porzia, sì tosto che la sorte ha coronato i loro voti; e vedendoli così amabili, si comprende com' eglino si sieno svisceratamente amati.

La sessione del tribunale riempie l'atto IV, e l'interesse di tutto il dramma si trova quivi concentrato come in un solo punto. Questa scena, che per sè stessa à un dramma intero, nc potrebbe esser puro lo scioglimento, c, secondo le idee comuni, quando essa termina dovrebbe calare il sipario. Ma il poeta non volle abbandonare lo spettatore alla trista impressiona cha lasciano ad un tempo o la liberazione troppo lungamente aspettata d'Antonio, e la puniziona di Shylock. Egli dunque v'aggiunse il quinto atto, come un piccolo dramma musicale dopo il grande. Il soggetto n'è fornito primieramente dal ratto della figlia dell' Ebreo, la giovinetta Jessica, nella quala i tratti della sua naziono trapelano da molta leggiadria; e quindi da uuo scherzo cho Porzia a la sua compagna si permettono verso i loro sposi novelli. Siamo trasportati in mezzo ad una bella notte d'estate, a il gentil folleggiare dei due amanti produca da prima l'effetto d'un lieva mormorio; poi s' ascolta una musica lontana; poi scenda all'animo la voce melodiosa de'giovanetti ebbri di piacere i quali intonano una specia d' inno in onora della divina armonia, sovrana de' cuori o ordinatrice dell'universo; da ultimo si veggono arrivare i principali personaggi, e, dopo una simulata contesa, tutto finisce coll' espressione della serenità e della gioja (1).

Il dramma intitolato *Come vi piacerà* (As you like it) è d'un genere affatto opposto. Sarebbe difficile di darna l'idea con una esposizione ordinata. Non ci si trova quasi alcun avvenimento, o lo azioni sono assai meno importanti delle parole. Laonde lo scioglimento, supposto che ve na sia uno, à condotto in un modo arbitrario, anzi che no. Dova non si voglia por mente che a quello che costituiace precisamente un fatto, si durerà fatica a riconoscere in questo dramma un disegno qualunque. Parecchi personaggi straordinarj si trovano riuniti nella Ardenne, in grazia dell'esiglio o del pericolo. Vedesi sul dinanzi del quadro un Duca deposto del trono, e cho vive del frutto della caccia in

(1) L'idea principale del *Mercadante di Venezia* è tolta dal *Pecorone* di ser Giovanni Fiorentino (*gior.* 4, *nov.* 1.). La medesima storia, o favola che dir vogliamo, si legge pure in un libro intitolato *Gesta Romanorum cum applicationibus moralizatis et mysticis*: se non che, nel *Pecorone*, per ben due volte non riesce all'amante d'aver a fare colla sua vezzosa albergatrice per aver bevuto d'un certo vino lavorato da far dormire (e il far con essa era la condizione imposta al conseguirla in isposa), laddove nel racconto latino, questo profondo sonno che non lascia all'amante cogliere il frutto della sua fortuna, è opera d'una lettera magica nascosta sotto l'origtiere. Ma Shakespear non s'è valuto nè dell' uno nè dell'altro mezzo, ed ha fatto che l'ottener la mano della vezzosa *Porzia* dipendesse dallo scegliere fra tre forzieri quello in cui si trova il ritratto di essa; nondimeno non e questa una invenzione, tuttochè applicata opportunissimamente, del poeta inglese: un fatto simile è nel *Decamerone* del Boccaccio (*gior.* 10, *nov.* 1.); cd anche nell'antichissima *Istoria di Barlaam e Giosaffatte* si narra d'un Re, il quale volendo dare a intendere a'suoi baroni che non bisogna nelle cose umane giudicare secondo quello che pare di fuori, ma secondo quello che è dentro, fe'loro venir dinanzi quattro scrigni, due de'quali molto belli e forniti tutti ad oro, e gli altri due vilmente guarniti, e sì gli stimolò ch'e' dicessero quali sarebbero migliori. Que'baroni sentenziarono immediatamente dover essere migliori i due scrigni forniti ad oro; ma, dato ordine dal Re che fossero quelli aperti, non vi si trovò che ossa di morti ed altre cose fetentissime; dove che, fatto aprire gli altri due scrigni vilmente guarniti, ne uscì soavissimo odore e ci si vide folgoreggiare preziose pietre e bellissimi diamanti di mezzo ad eletti aromati (*). Egli è

(*) *Stor. de'ss. Barl. e Giosaf.*, p. 25, edizione romana del 1816.

questi luoghi selvaggi insieme co'suoi fedeli compagni di sventura; si osservano poscia due Principesse in mentite spoglie che si amano come due sorelle, quindi un Buffone di Corte molto arguto; e finalmente gli abitatori della foresta, o vogliam dire l' ideale de' pastori e delle pastorelle. Tutte queste figure, leggermente disegnate, passano innanzi a'nostr'occhi in gruppi variati, e sempre si scorge nel fondo un paesetto ombreggiato, sì che ti credi di sentire la piacevole frescura de'boschi. Nessun oriuolo, nessuna cosa fissa nella giornata serve a misurare il tempo. Le ore scorrono, senz'essere contate, in dolci occupazioni od in ozioso fantasticare, e dal genio o dal capriccio dipendono tutti i momenti. Una placida e illimitata libertà regna in questi ameni recessi, e vale per tutti i piaceri della vita, qual si adagia a'piè d'un albero e si abbandona a melancoliche riflessioni sulle vicende della fortuna, sulla doppiezza degli uomini, sui mali che la società fabbrica a sè stessa: e qual fa risonare la selva di canti d'amore o di caccia, cui fa tenore il lieto squillar del corno. Essi hanno lasciato nelle città l'ambizione, l'invidia, la cupidigia, e di tutte le passioni umane più non conoscono ormai che l'amore; e però l'amore è sovrano in queste selve: egli insegna la sua favella così all'ignorante pastore, come al giovine cavaliere che incide de'versi sulla corteccia degli alberi. Una forosetta ribelle alle sue leggi è colpita dalle attrattive d'un'altra donna vestita da uomo, chiamata Rosalinda; e le ripulse ch'ella ne riceve, mentre umiliano la sua fierezza, la guidano a sensi di pietà verso l' infelice suo amante. Il Buffone si ride filosoficamente di tutto, così della illusioni della grandezza, come di quella tenere passioni, e spinge a tal segno i suoi scherzi, che sceglia per sua pastorella la più brutta e la più sciocca delle contadine. Col tutto insieme di questo quadro Shakeapear ha voluto mostrare che per evocare quella poesia che riposa nel fondo del cuore umano non bisognava che ravvicinar l'uomo alla natura, distruggere un ritegno artifiziale, e mettere l'animo suo in libertà. L'andamento e il titolo del dramma s'accordano con quella esistenza pensierosa e noncurante che il poeta ha voluto dipignere. Se ad alcuno spiacesse di non vedere osservato il cerimoniale da teatro in questa romantica selva (1), si po-

però verosimile che Shakespear abbia ricavato piuttosto l'idea di questo episodio dal preallegato libro, *Gesta Romanorum*, dov' è l' aneddoto seguente. Un Re della Puglia manda sua figlia a Roma, ov'è destinata in isposa al figlio dell'Imperatore. Dopo alcune avventure, ella è presentata all'Imperatore medesimo il quale le dice: Leggiadra vergine, tu hai già saputo reggere a molte pruove per l'amore che porti a mio figlio: sia questa l'ultima. Egli aveva fatto fare tre vasi; il primo d'oro massiccio, tutto tempestato di gemme, ma pieno d'ossa di morti, con sovvi questa iscrizione: *Chi mi sceglierà, troverà, in me ciò che s'è meritato*. Il secondo d'argento, e adorno altresì di berilli; il motto era: *Chi mi sceglierà, troverà in me ciò che la natura desidera*. Esso non conteneva che della terra. Il terzo di piombo, e pieno di maravigliosi giojelli: sovr'esso leggevasi: *Chi mi sceglierà, troverà ciò che Dio ha disposto*. L'imperatore mostrò questi tre vasi alla Principessa, e le disse: Se tu saprai scegliere quello che contiene ciò che v'ha di più utile, sposerai mio figlio; se mal ti apponi, non isperar più d'ottenerlo. La sagace Principessa scelse il vaso di piombo che conteneva le pietre preziose; l'Imperatore con dolce sorriso le disse: *Bona puella, bene elegisti: ideo filium meum habebis*. — Queste son novelle da vegghie puerili, e forse taluno farà viso arcigno udendole qui narrare; ma chi è dotato d'ingegno può trarne cose da uomini maturi ed assennati; testimonio Shakespear.

(1) La voce *romantico*, nel senso ch'è usata in questo luogo, è vecchissima appresso degl'Inglesi; veggasi il dizionario del Baretti in *Romantik*, e vi si troverà questa spiegazione: *Scenico, solitario, romitico, selvaggio, capriccioso; e dicesi per lo più d'un luogo vagamente campestre*. In una delle prefazioni inglesi fatte alle opere di Shakespear si presenta questo medesimo vocabolo, e il sig. Le Tourneur, traducendo un tal passo, v'appone la seguente nota: « Noi (*Francesi*) non abbiamo nella nostra lingua che due parole, e fors'anche una sola, per esprimere una veduta, una scena d'oggetti, un paesetto, che rivolgano a sè gli sguardi altrui, e signoreggino l'immaginazione. Se una tal sensazione sveglia nell'animo commosso teneri affetti e idee melancoliche, allora queste due parole, ciò sono *romanzesco* e *pittoresco*, non bastano per significarla. La prima, presa bene spesso in mala parte, è allora sinonima di chimerico e di favoloso; ella significa letteralmente un oggetto di romanzo che non esiste fuorchè nel paese delle Fate; ne'bizzarri vaneggiamenti della fantasia, e non si trova nella natura. La seconda esprime soltanto

trebbe suggerirgli d' indirizzarsi al Buffone di Corte il quale lo ricondurrebbe cortesemente sino alle frontiere della prosa e della realtà (1).

La *Notte di befana*, o sia *Ciò che vorrete* (Twelfth-Night, or What you will) unisce un intreccio ingegnosamente condotto, e però dilettevolissimo, alla più grande ric-

gli effetti d'un quadro qualunque, ove diverse masse tra loro accozzate formano un tutto che colpisce gli occhi e si fa ammirare, senza però che l'anima v'abbia parte, senza che il cuore vi pigli un tenero interesse. Il vocabolo inglese è più felice, più spiegante, più energico: mentre ch'esso contiene l'idea di queste parti aggruppate in una maniera nuova e variata da sorprendere ed ammaliare i sensi, porta inoltre nell'anima il sentimento della dolce e tenera commozione che nasce alla loro vista, e insieme unisce gli effetti fisici e morali della prospettiva. Se una valle non è che *pittoresca*, ella è un punto dello spazio che somministra un soggetto al pittore, e che merita d'essere prescelto e trattato dall'arte: ma s'ella è *romantica*, si desidera di riposarsi nel suo seno, l'occhio si compiace nel riguardarla, e ben tosto la fantasia intenerita la va popolando di scene interessanti; ella dimentica la valle per pascersi delle idee, delle immagini che le furono da essa inspirate. I quadri di Salvator Rosa, alcuni siti dell'Alpi, parecchi giardini e luoghi campestri dell'Inghilterra non sono *romanzeschi*, ma si può dire che sono più che *pittoreschi*, cioè commoventi e *romantici*. » Ora si vede che il vocabolo di cui tanto si pavoneggia la recente scuola tedesca, non è nuovo; che nuova non è la significazione che gli si vuole attribuire; e che altro non s'è fatto, se non applicare alla poesia ciò che per innanzi non si diceva che delle opere della natura e del pennello: passo così piccolo, che altri chiamerebbe vanità da pigmeo il menarne romore. Applicato che fu questo vocabolo ad alcune maniere da poesia moderna (che però già esistevano di grandissimi tempi avanti che si pensasse di dar loro un nome sistematico), si volle trarne materia di base ad una bizzarra teoria, e si cercò parimente di dare ad intendere che nuova fosse ancor essa. Nondimeno tutti i cardini di questa teoria spacciata per nuova si trovano già sparsi, appresso di Le Tourneur, nell'epilogo delle varie prefazioni fatte a Shakespear, e in diversi discorsi onde sono accompagnati i drammi di questo poeta; e la famosa quistione sovra l'arbitraria e mal fondata regola delle unità di tempo e di luogo (trattata con tanto zelo dal sig. Schlegel, e proclamata a basta lena da tutti i filoromantici) non pure è sviluppata e sostenuta dal sig. Eschemburg in un ragionamento annesso al *Mercadante di Venezia*, ma noi ne abbiamo un valoroso campione nel Metastasio il quale coll'esempio de' Greci e de' Latini, prodotto in mezzo ne' suoi Commenti alla Poetica d'Aristotile, e coll'esempio proprio datoci ne' suoi drammi ha vittoriosamente dimostrato che tali unità non sono così necessarie, che alcuna volta non si possa violarle, massime allora quando lo richiede la verisimiglianza, o che l'effetto teatrale giustifica simile licenza. Ma in tutte le cose ci vuol modo e misura; e per isciogliersi dai due vincoli suddetti è uopo d'un'arte finissima, d'un'arte che (no sia permesso il dirlo) è più e più volte e in un modo troppo apparente e troppo spiacevole (e *choquant*, come dicono i Francesi) negligentata da Shakespear e da Calderon: anche Schiller non va del tutto esente da questa taccia. Metastasio diè segno, in questa parte, di maggior giudizio, di sentimento più squisito del bello, e di più profonda sagacità nell' economia dell'arte sua. Molte altre cose potremmo qui dire intorno alle pretensioni della scuola romantica ed allo sbrigliato sistema ch'ella s' assottiglia d'introdurre, confondendo i principj morali che inspirar debbono la poesia moderna (i quali per certo, e chi lo niega? variar debbono da quelli che informavano la poesia degli Antichi) colle leggi universali del bello, leggi suggerite dalla natura, raccolte e seguitate da' Classici d'ogni tempo, e che non si possono distruggere senza tramutare l'armonico regno delle Muse in una miserabile e pazza anarchia. Ma, oltrechè già parecchie di queste cose abbiamo toccate in passando nelle *Note* del volume secondo, dichiarammo infin da principio che non era nostro intendimento di uscire in campo se non allora quando il sig. Schlegel si stringe direttamente addosso agli scrittori italiani. Ciò abbiamo fatto, se non con valore, almeno di buona voglia e con coraggio; ma voler da soli gettarci nel più folto della mischia e presumere di far testa, colle pochissime forze che ci troviamo, ad ogni assalto, diverrebbe temerità, e sopra il tutto terremmo troppo a disagio i nostri lettori.

(1) Steevens ed Eschemburg asseriscono che le tracce di questo dramma, *Come vi piacerà*, si trovano in un componimento pastorale di Tommaso Lodge; ma il primo fa notare che diversi caratteri sono interamente inventati da Shakespear. Quasi tutti i critici riconoscono specialmente nei personaggi del fedele *Adamo* e del contemplativo *Jacopo* il più felice pittore della natura; ma spiace a Farmer che il poeta, in mezzo alla festa ed alla gioja generale con cui termina [illegible]

chezza comica nelle situazioni e ne'caratteri, ed al magico colorito d'una poesia eterea. In generale, Shakespear tratta l'amore, nelle sue commedie, più come un capriccio dell'immaginazione, che non come un interesse del cuore; ma qui particolarmente egli ci rammenta che la lingua inglese si serve della medesima parola (*fancy*) per significare l'immaginativa e l'amore. La passione del Duca per Olivia non è solamente fantastica, ma è immaginaria. Anche Viola pare che da prima scelga con deliberato consiglio l'oggetto della sua propensione; ma tosto l'affetto ch'ella sente, fa vibrar le corde più dilicate e più intime del cuore. La fiera Olivia, non riconoscendo una femmina travestita nel messaggiere che le invia il Duca, e sedotta dalle sue parolette timide e lusinghiere, e d'ivi a poco un secondo equivoco le fa prendere il fratello per la sorella. Queste follie, per così dire, ideali, servono di contrappeso ad altre follie grottesche, a cui vengono eccitati gli altri personaggi del dramma, impiegando ancora essi, con maliziosa allegria, il pretesto dell'amore. Tali per esempio sono i vezzi che fa ad Olivia un nobile campagnuolo, sciocco a un tempo o burbero, che si offre poscia per marito a Viola; tale è pure la stolta persuasione d'un maestro di casa pedante che si crede segretamente amato dalla sua padrona, e che, invaso da questa idea, perde il cervello a segno che bisogna rinchiuderlo come un mentecatto, ed il Buffone, in attualità di servigio, travestito da prete gli fa una visita nella sua prigione. Queste scene abbondano di senno e di finezza non meno che di forza comica: e se un dramma cosiffatto è l'ultimo lavoro di Shakespear, come si presume, bisogna dire che fino all'estremo della sua vita egli abbia goduto della giovinezza dell'anima, e che tutto il vigore del suo ingegno lo abbia accompagnato sino alla tomba (1).

ma, abbia dimenticato appunto questo *Adamo* il quale meritava di gustar la felicità che gli avrebbe certamente procurato il vedere il suo signore reintegrato nella sua fortuna; e questa dimenticanza, secondo lui, è tanto più biasimevole, quanto che Lodge alla fine della sua Novella lo fa capitano delle Guardie del Re.

(1) *La notte di befana*, o sia *Ciò che vorrete*, è tratta dal Bandello (*parte* 2, *nov.* 36); nondimeno chi voglia confrontare il dramma colla Novella, troverà che in questa molte circostanze e molti motivi sono migliori, più ben collegati e più naturali che in quello.

Benchè *Le Donne di buon umore di Windsor* (The merry Wives of Windsor) sieno veramente una commedia, nel senso ordinario di questa parola, stimo di non dovermi occupare intorno ad essa se non allora quando, avend'io fatto conoscere la tragedia d'*Enrico IV*, potranno i lettori farsi un'esatta idea del carattere di Falstaff.

Si possono paragonare insieme il *Sogno d'una notte d'estate*, o il *Sogno della notte di S. Giovanni*, se così meglio piacesse, (Midsummer Night's Dream) e la *Tempesta* (The Tempest), poichè in questi due drammi il mondo maraviglioso degli Spiriti è messo in comunicazione col mondo degli uomini, e in entrambi si vede una potenza soprannaturale che opera ugualmente sulle passioni serie degli esseri sensati e sui bizzarri capricci de' pazzi. È verisimile che il *Sogno di una notte d'estate* sia stato composto nella giovanezza di Shakespear, e la *Tempesta* molto più tardi. Onde i Critici, supponendo che la maturità dell'ingegno debba crescere insieme cogli anni, diedero a quest'ultimo dramma una preferenza assoluta sopra l'altro. Ma io non saprei accordarmi con essi, e il merito di queste due opere mi sembra talmente contrabbilanciato, che solo il gusto personale può sentenziare in favore piuttosto dell'una che dell'altra. La superiorità della *Tempesta* è patente in riguardo all'originalità ed alla profondità de'caratteri. Non si potrebbe ammirare abbastanza l'abilità con cui il poeta maneggia i suoi spedienti, prepara i suoi mezzi, e sa destramente nascondere il ponte che gli serve a costruire il suo aereo edifizio. Il *Sogno d'una notte d'estate*, a rincontro, è vivificato da una feconda sorgente d'invenzioni ardite e brillanti; l'accozzamento de'contrarj pare che vi si sia formato senza sforzo e quasi per mezzo d'un colpo accidentale del genio; tutto è lieve e trasparente, e questa lanterna magica sì vivamente colorita sparisce in un batter d'occhio. Il mondo delle Fate somiglia quivi a que'leggiadri arabeschi ove gentili genietti adorni il dorso d'ali di farfalla posano sopra le bocce de' fiori. Il crepuscolo, il chiaror della luna, la rugiada, le fragranze della primavera sono l'elemento di questi Silfi delicati; essi dànno mano alla natura a smaltare di vivaci fiorellini e di screziati insetti i suoi ricchi tappeti di verzura; scherzano pure nella sfera degli uomini, ma solamente quai fanciullini furbetti e capricciosi, per esercitarvi una influenza ora nociva ed ora saluta-

re. Il loro più vivo sdegno si sfoga con una malizietta, e le loro passioni, spogliate d'ogni qualità terrestre, non sono che un vaneggiamento ideale. In questo dramma, l'amore anche appresso de'mortali in armonia con ciò ch'egli è appresso degli Spiriti, che diremo una malìa poetica, il cui effetto può essere dissipato e ristabilito da quello d'un talismano opposto. Il disegno è composto di differenti parti. Le nozze di Teseo e d'Ippolita, la contesa d'Oberone e di Titania, la fuga dei quattro amanti, finalmente gli esercizj drammatici degli artigiani; questi fili diversi s'intrecciano in un modo così felice e così facile, che sembra che gl'uni s'attengono agli altri, e formano naturalmente un tessuto. Ben si comprende che non bisogna pigliar meraviglia di niente in una foresta abitata dalle Fate. Oberone, re de'Silfi, vuol calmare gli affanni di quattro amanti sventurati, e impiega uno Spirito subalterno, il quale imbroglia ogni cosa distribuendo i filtri male a proposito. Ne nasce allora una confusione di gelosie, d'incostanze, di sdegni, di trasporti, a cui solamente Oberone può metter fine; ciò che da ultimo egli fa di buon grado. Egli si mostra più maligno verso Titania, la regina sua sposa, poichè le dà dell'affanno per un attor tragico, chiamato Bottom, al quale ha messo una testa d'asino. Dove si vede che il poeta si compiece nell'accozzare il fantastico col volgare, il che per avventura è l'essenza del genere grottesco. La metamorfosi di questo Bottom è una metafora presa nel senso letterale. Ma lo stupore che a lui reca la grande ammirazione ch'egli inspira alla Regina, allorchè, oltre al conoscere la propria stolidezza ordinaria, sente d'aver per giunta una testa d'asino, questo stupore, io dico, è la cosa più comica del mondo. Teseo ed Ippolita non sono quivi che una magnifica cornice del quadro: essi non fanno che rappresentare il loro grado, ma lo fanno con molta pompa; ed il romoroso arrivo di questo greco eroe e dell'Amazzone, che attraversano la foresta con un treno da caccia, produce sopra l'immaginazione l'effetto della luce del mattino quand'ella dissipa le visioni della notte. Non è senza ragione che il poeta ha scelta l'avventura di Piramo e Tisbe pel soggetto dalla tragedia che rappresentano gli artigiani, perocchè essa è in armonia colla parte seria del dramma istesso. Di fatto ci si vede egualmente la poste che si dànno segretamente due amanti in una foresta, ed i fatali equivochi cagionati de una sorte avversa; e questa ridicola imitazione rende la fine dello spettacolo così allegra, come una parodia.

Nella *Tempesta* ci ha poca azione e poco movimento. Il matrimonio di Ferdinando e di Miranda è risoluto infin dal loro primo abboccamento, e Prospero vi s'oppone soltanto con ostacoli simulati. I naufraghi s'aggirano per l'isola senz'alcun fine; e così la cospirazione di Sebastiano e d'Antonio contro il Re di Napoli, come quella di Calibano e de'marinai contra Prospero, non presentano che un vano fantasma di pericolo; poichè ben si prevede che il Mago saprà sventare tutte queste trame. Non rimane dunque al poeta, per riuscire ad una conchiusione soddisfacente, che di risvegliare i rimorsi de' colpevoli per via di terribili apparizioni, e di riconciliar poscia tutti i suoi personaggi. Questo difetto d'intreccio è però ben risarcito dalla meravigliosa verietà di ricchezze poetiche, o dalla soave giocondità che si trovano giunte in questa leggiadra composizione. Le sue particolarità sono così seducenti, che bisogna grande attenzione per accorgersi che lo scioglimento è già contenuto nell'esposizione. Nulla v'ha di più commovente, di più bello, di più delicato, che le scene sì brevi e sì poco numerose ove si sviluppano gli amori di Ferdinando e di Miranda. Dall'una parte, tutto è generosità, culto cavalleresco, rispetto pel suo giuramento; d'altra, tutto è abbandono e purezza, tutto dipigne una vergine innocente, la quale, non avendo insino a ora conosciuto che un deserto e suo padre, non ha punto imparato ad occultare le sue commozioni. La sapienza del Principe eremita, Prospero, ha una tinta magica e misteriosa. La tormentosa impressione che produrrebbe la nera perfidia dei due usurpatori, è mitigata dalla franchezza alquanto loquace del buon vecchio Gonsalvo. Due furfanti di buon umore, Trincolo e Stefano, s'aggruppano con Calibano; ed Ariele, che leggiadramente aleggia sopra tutte queste figure, pare che sia il Genio personificato delle finzioni maravigliose.

Fra le straordinarie creazioni della poetica fantasia di Shakespear, quella di Calibano è una delle più rinomate. Egli è un ente medio fra il Gnomo ed il selvaggio, d'una natura mezzo da demone e mezzo da bruto, e che lascia scorgere in tutte le sue abitudini le tracce della sua origine e quelle dell'educazione datagli da Prospero. Questo saggio uomo non ha potuto che sviluppare l'intelletto di lui, senza punto domare l'innata sua mal-

vagità.Calibano è una specie di scimia macciangbera e tozza, che sortì dalla natura la favella umana e un po' di raziocinio. Egli è vigliacco, finto, servile gode del male altrui, e nondimeno non simiglia a quegli scellerati della feccia del popolo che furono alcuna volta dipinti da Shakespear. Egli è rozzo,ma non volgare;giammai non cade in quella triviale familiarità che mostrano i suoi briachi compagni; in somma, nel suo genere, è un essere poetico.Sembra ch'egli abbia trascelto per comporre il suo vocabolario,tutto ciò che ha il linguaggio di dissonante, di duro, di aspro, in quella guisa ch'egli ha soltanto scolpito nella sua immaginazione ciò che v'è di nocivo, di ributtante, di meschinamente informe, nella immensa varietà della natura. Il mondo magico degli Spiriti, radunati dalla verga di Prospero,non ha gettato che un debole riverbero nell'animo suo;non altrimenti un raggio di luce che penetra in una oscura caverna, non può nè illuminarla nè riscaldarla, e non fa che sollevare dal suo suolo vapori pestilenziali.Tutta la dipintura di questo mostro è d'une verità profonda e sostenuta,e,ad onta della deformità dell'oggetto, non ha nulla che offenda il sentimento,perocchè la dignità della natura umane non vi si trova compromessa.

La figura leggiere e trasparente d' Ariele non permette di non riconoscere l'immagine dell'aria; nello stesso suo nome se ne vede l'allusione, in quella guisa che il nome di Calibano indica il pesante elemento della terra.Entrambi per altro non sono personificezioni allegoriche, ma esseri viventi, la cui esistenza individuale è ben determineta. In generale, si può notare nel *Sogno d' una notte d'estate*, nella *Tempesta*, nella parte magica del *Macbeth*, finalmente ovunque Shakespear si prevale della credenza popolaresca per ammettere la presenza invisibile degli Spiriti, e la possibilità di mettersi in comunicazione con essi, si può notare, io dico, quell'acume del vero poeta, che penetrando per mistero della vita interna della natura e delle sue forze più nascoste,non ha niente che fare colle leggi d'un meccanismo materiale. Ma non v'è che Dante a chi sia stato compartito questo acume nello stesso grado che a Shakespear.

La *Novella d'inverno* (The Winter's Tale) corrisponde così bene a questo titolo, come il *Sogno d'una notte d'estate* al suo:gli ornamenti della poesia sono quivi d' accordo colla semplicità del soggetto. È questa una di quelle istorie che sembrano fatte per gabbar l'ozio delle lunghe serate, e che mentre riempiono di maraviglia e sollazzano i bamboletti, riconducono l'età matura al tempo felice delle vive illusioni, mercè della malia d'un'intima verità nella dipintura de' caratteri e degli affetti.

Il calcolo delle probabilità non ha che far nulla con queste sorti d'avventure favolose e romanzesche che debbono sempre finire con una gioja generale. Egli è quivi pertanto che Shakespear fu prodigo maggiormente d'anacronismi e d'errori geografici.Egli apre una libera navigazione fra la Sicilia e la Boemia; fa Giulio Romano contemporaneo dell'Oracolo di Delfo, e così del resto. La *Novella d'inverno* è divisa in due piccoli drammi. Nel primo, Leonte, re di Sicilia, mosso da subitanea gelosia contro il suo amico Polissene, di Boemia, ch'è venuto a fargli una visita ne'suoi Stati, tende agguati alla vita di esso; e questi, avvertito del pericolo in che si trova, si pone in selvo per mezzo d' una segreta fuga. La regina di Sicilia, Ermione, accusata da suo marito,è messa in una prigione dove si sgrava d' una bambina che il suo barbaro genitore crede illegittime,e che egli fa esporre sopra un lido straniero. Ermione, non ostante che l'Oracolo l'abbia dichiarata innocente, è condotta innanzi al tribunale che dee giudicarla. Suo figlio, ancor nell'infanzia muore d'ambascia a vederla esposta a simile scorno; ella cade svenuta alla notizia di questa morte, e Leonte, mosso da troppo tardo pentimento, piange sinceramente la perdita della moglie. Gli ultimi due atti o piuttosto il secondo dramma è separato dall'altro d'un intervallo di sedici anni;ma il primo ha una catastrofe che non è tragica se non se in apparenza, e che dee produrre un nuovo intreccio. La piccola principessa è stata esposta nel regno di Polissene,raccolta ed allevata da pastori.La sua bellezza,la nobiltà delle sue maniere, la dignità de' suoi discorsi tradiscono ben tosto l' alto suo lignaggio. Il figlio del Re, Florizele, essendosi smarrito per via dietro ad un falcone, la vede, se ne invaghisce, e si traveste da pastorello per piacerle. Il Re, che scopre questo amore in occasione d'una festa campestre, ne è vivamente irritato. I due amanti sbigottiti fuggono in Sicilia appresso di Leonte,ove tutto si schiarisce, ed ove succede la riconciliazione più felice che mai si possa. Lo stesso Leonte ricupera la sua primiera felicità: gli viene mostrata una statua che somiglia

perfettamente sua moglie; nel momento che alla vista di essa egli dà segno d'esserne vivamente commosso, la statue si scuote, discende dal suo piedestallo, si trova ch' ella è Ermione medesima la quale per sedici anni s'era tenuta nascosta, e tutti si abbandonano alla gioja. La gelosia di Leonte non è però dipinta come quella d'Otello, in tutti li suoi aspetti e con tutte le sue gradazioni; essa nasce subitaneamente, e non appare se non come un'alienazione di mente inferma. È una di quelle passioni che non interessano lo spettatore se non per gli effetti ch'esse producono, e di cui si è quasi perduta la rimembranza al punto dello scioglimento, sebbene abbiano servito a strignere il nodo del dramma. Parrebbe che il poeta abbia voluto indicare che Ermione, quantunque virtuosa, desiderò forse un po'troppo di farsi piacere e Polissene, e si direbbe che il germe d'un'occulta inclinazione non si è sviluppato che nel seno de' loro figli. Non ci he niente di più vivace, di più fresco, di più pastorale e a un tratto di più nobile, che gli amori di Florizele e di Perdita. Il Principe strascinato dalla sua passione discende allo stato di pastore, e la pastorella a rincontro sembra salire naturalmente al grado di Principessa: le ghirlande fra le sue mani diventano corone. Shakespear non lascia mai di porre la poesia più elevata accanto la prosa più comune, ed è così di fatto ch'esse esistono nella natura. Egli ha dato la figura di rozzi villani a'pastori ch'ebbero cura di Perdita, acciocchè si vedesse ch'ella non riconosce che da sè medesima tutto ciò che la innalza sopra gli altri. Trovasi ancora in questo dramma un tagliaborse travestito da merciajulo, che sparge un'allegria impareggiabile. Egli serve a compiere le dipintura della festa campestre, a cui Perdita aggiugne un celeste incanto.

Cimbelino (Cymbeline) è pure una meravigliosa mescolanza d'elementi diversi. Shakespear vi ha congiunta una novella del Boccaccio (1) con una tradizione britannica del tempo degl'Imperatori romani, ed ha saputo annodare, per mezzo di felicissimi trapassi, i costumi della moderna società con quelli degli antichi eroi, ed eziandio coll'apparizione delle Divinità favolose. Nessuno de' tratti che possono abbellire il carattere d'una donna, fu dimenticato in quello d'Imogene: delicatezza, e modestia, soavità, virtuosa alterezza, devozione e generosità illimitata verso uno sposo ingiusto ed ingannato, finalmente le sue medesime avventure, il suo travestimento, la sua morte apparente e la sua liberazione, tutto collima a formare un quadro non meno dolce che tenero e commovente. I due Principi allevati nel deserto, Guiderio ed Arvirago, sono i due riscontri delle sì leggiadre figure di Mirande e di Perdita.

In generale, Shakespear si compiace singolarmente nel dimostrare la superiorità dei doni naturali sopra i doni acquisiti. Egli dice, non mi ricorda più dove: « Di sopra all'arte che vuol superare la natura, si trova un'arte più sublime creata dalla natura « medesima. » Laonde, egli dimostra in Miranda quanto più vivamente commova la grazia ingenua, che le attrattive abbellite dallo sfoggio d'uno studiato affazzonamento; e nella stessa guisa i due giovani Principi, i quali non hanno sinora affrontato che i pericoli della caccia, e non conoscono nè lo splendore del loro grado, nè la società degli uomini, ci fanno ammirare un naturale eroismo un nobile istinto di gloria, per condurli alla quale non manca che il primo segnale dell' occasione. Nel *Cimbelino* si trovano parecchie scene atte ad accendere l'immaginazione meno capace di poesia; tale è quella dove Imogene, travestita da paggio, arrive nell'antro dei due giovani Principi, e dove questi pigliano un'amicizia infantile e insieme appassionata per un così vezzoso garzone, nel quale sono ben lontani dal sospettare una donna e soprattutto una sorella. Tale è pure la scena dove questi Principi, ritornando dalla caccia, ritrovano il paggio immerso in un sonno simile alla morte, e dove lo seppelliscono sotto odorosi fiori, cantando un inno funebre. Quando un avvenimento tragico non è tale che in apparenza, sia che lo spettatore abbia avuto contezza della verità, sia che si desideri ch' e' la indovini, nessun poeta se come Shakespear addolcire una trista impressione senza interamente distruggerla. Egli dà un' espressione armoniosa al dolore, e gli rende in solennità ciò che gli toglie in energia. Anche gli altri personaggi sono ottimamente disegnati. Una figura venerabile è quella del saggio e valente Bellario, il quale, sebben vecchio e dopo un lunghissimo romitaggio, ripiglia la vita di guerriero. L' italiano Gioachimo ha una destrezza nella dissimulazione ed una prontezza d' ingegno che s' accorda a meraviglia coll' ar-

(1) Questa Novella è la 9 della giornata seconda.

dita menzogna ch' egli sostiene. Il padre d' Imogene, Cimbelino, ed anche il suo sposo, Postumo, sono senza dubbio grandemente sagrificati, almeno nella prima metà del dramma, ma non si potea fare altrimenti. La perfida e malvagia Regina non è che uno strumento nell' intreccio. L' orgoglio grossolano dell' imbecille suo figlio (il solo personaggio comico che vi sia) è dipinto con colori vivi ed allegri; e così questo personaggio, come la Regina vengono messi da banda mediante una punizione che succede prima dello scioglimento. Il poeta ha lasciato così poco spazio alla parte eroica del dramma, cioè la guerra de' Romani e dei Brettoni, ch' egli ne ha solo indicato gli avvenimenti per mezzo d' una specie di marcia pantomimica. Egli ha dato, in quella vece, un pieno sviluppo alle ultime scene, ove si svolgono i diversi fili di questo nodo complicato, a fine di concentrare tutto l' effetto in un fuoco unico. Questo esempio e parecchi altri possono combattere il giudizio di Johnson il quale asserisce che Shakespear suole precipitare la conchiusione de' suoi drammi, per l' opposito, sarebbe più vero il dire che, per lasciare nell' animo un sentimento soddisfatto, egli serba sovente per la fine de' suoi drammi degli schiarimenti i quali potrebbero, rigorosamente parlando, essere stimati inutili all' intelligenza dello scioglimento; ma è vero altresì che gli spettatori sono oggigiorno più impazienti, che non erano a' suoi tempi, di veder calare la tenda.

Giulietta e Romeo (Romeo and Juliet) non si rende singolare dalla maggior parte de'drammi che dobbiamo scorrere, nè per gli elementi della composizione nè per l'esecuzione istessa. Non v'ha che la direzione data al tutto che ne faccia propriamente una tragedia. È questa una viva dipintura dell'amore e della sua sorte infelice in un mondo ove questo tenero fiore della vita umana nasce sotto un cielo troppo inclemente. Due esseri creati l' uno per l' altro s' adorano fin dal primo sguardo. Tutto sparisce innanzi all'irresistibile attrattiva che li porta ad unire i loro destini. Eglino si maritano segretamente, ad onta de' più terribili ostacoli, confidando nella protezione dell'Onnipotenza. Funesti avvenimenti mettono l' uno dopo l' altro a prova la loro eroica fedeltà: essi vengono forzatamente separati, ma tosto una morte volontaria li riunisce nel seno della tomba e dell' eternità. Tutti questi fatti si trovano in una istoria non inventata da Shakespear (1), e che narrata nel modo più semplice eccita sempre il più tenero interesse. Ma era riserbato a questo poeta di unire in un medesimo quadro la purezza del cuore e l' ardore dell' immaginazione, la nobile eleganza de' costumi e la violenza delle passioni. Una simile istoria diventa nelle mani di Shakespear un inno magnifico a quell' inesprimibile affetto che fa spiegare all' anima il volo più alto, e sembra comunicare agli stessi sensi una natura immateriale. Ma questo inno è pure un'elegia melancolica sulla fragilità di una tale passione, sulla breve durata che la sua medesima essenza e le circostanze esterne le hanno assegnate; egli è l'apoteosia in un tempo e la pompa funebre dell' amore. Noi lo vediamo questo amore qual celeste scintilla che avvicinandosi alla terra diventa un baleno fulminante, la cui fiamma investe e consuma i mortali. Tutto ciò che hanno d' inebbriante i profumi della primavera, tutto ciò che ha di melodioso il canto dell' usignuolo, tutto ciò che ha di fresco e di delicato una rosa pur mo' sbocciata, è l' anima di questa poesia. Ma con un volo ancor più rapido del tempo devastatore, il poeta attraversa la regione della vita, passa dall' espressioni timide e insieme audaci d' un amore violento infin dal suo nascere, ad un abbandono illimitato, a voti irrevocabili, e, s' avanzando per mezzo il tumulto del piacere e gli accenti della disperazione, si precipita impetuosamente verso una catastrofe funesta, verso la morte dei due amanti. Ma nel seno istesso della morte, ei li fa parere ancor degni d' invidia, poichè trionfano della possanza che li vuol separare, e sembra che il loro amore si libri sopra di essi. In questa dipintura inimitabile egli ha raccolto ciò che v' ha di più dolce

(1) L'istoria di cui parla il sig. Schlegel, è la famosa Novella del Bandello intitolata *La sfortunata morte di due infelicissimi amanti, che l'uno di veleno, e l'altro di dolore morirono* (parte 2, nov. 9.). Il medesimo soggetto fu trattato da Lopez de Vega in un dramma intitolato *I Castelvini ed i Montesi*; se non che appresso del poeta spagnuolo l'azione ha lieto fine. La storia di *Giulietta e Romeo* fu più volte rimessa sulle scene italiane e francesi, in tragedia, in melodramma ed in pantomima; recentemente ancora il sig. Luigi Scevola, bresciano, le diede nuove forme tragiche, ed i Giornali ne parlarono con elogio.

e di più amaro, l' amore e l' odio, le feste giulive ed i funesti presentimenti, l' ara nuziale e la stanza funerea, la pienezza della vita ed il nulla della tomba; e tutti questi contrasti sono talmente raddolciti; si confondono talmente nell' unità d' un' impressione generale, che la ricordanza che ne resta nell' animo, somiglia al lungo echeggiare d' un solo concento melancolico, ma prodigiosamente armonioso.

Mi sono studiato di far sentire, in una scrittura già mentovata, il merito dell' orditura di questo dramma, i ponderati motivi che hanno determinata la scelta de' differenti caratteri, il felice accordo di tutte le circostanze accessorie, nè voglio qui ripetere le cose medesime. Mi ristringerò dunque a far qui notare un tratto ch' io aveva allora passato sotto silenzio, e che potrà mostraro come Shakespear prepari da lontano gli avvenimenti. La sola inverisimiglianza che ci abbia in questa istoria è la bevanda che il frate porge a Giulietta, bevanda che non solamente le concilia il sonno, ma la pone per un tempo esattamente calcolato in uno stato simile alla morte. Or, come mai il poeta ci adduce egli a credere che il padre Lorenzo possegga un simile segreto? Col mostrarlo a' nostri occhi per la prima volta in un orto dov'egli sta raccogliendo delle piante, e fa delle riflessioni sopra le loro virtù portentose. Il discorso di questo pio vecchio è pieno d' un senso profondo. Da per tutto egli vede nella natura emblemi del mondo morale; e quella medesima sapienza che gliene fa penetrare i misteri, gl' insegna conoscere parimente il cuore umano. Per tal guisa, una circostanza ribelle, o per lo meno ingrata, è divenuta nelle mani del poeta la sorgente d' una vera bellezza.

Se il dramma di *Giulietta e Romeo* sembra rischiarato dai raggi dell' aurora, ma di un' aurora le cui nubi infiammate annunziano un giorno tempestoso, l' *Otello* è coperto di fosche ombre. Egli è un quadro di Rembrand. Ma qual felice sbaglio è mai quello che fece prendere a Shakespear il Moro dell' Affrica settentrionale, il Saracino battezzato, di cui si parla nella Novella originale (1), per un vero etiope? Si riconosce in Otello la natura selvaggia di quell' ardente zona che produce gli animali più feroci e le piante più velenose. Il desiderio della gloria, le legge straniere dell' onore, costumi più dolci e più nobili non l' hanno domato che in vista. La gelosia non è in lui quella delicata irritabilità del cuore che si unisce ad un entusiastico rispetto per l' oggetto amato; ma è la sensuale frenesia che introdusse ne' climi cocenti l' indegna costumanza di rinchiudere le donne, e tanti altri abusi contro natura. Una stilla di questo veleno versata nel suo sangue vi eccita la più spaventevole effervescenza. Otello si mostra nobile, sincero, pieno di fidanza, riconoscente all' amore ch' egli inspira; è un' eroe che sprezza il pericolo, il degno capo de' suoi soldati, il fermo sostegno dello Stato. Ma il potere puramente fisico delle sue passioni abbatte d' un colpo le sue virtù adottive, e il selvaggio mette in esse al di sotto l' uomo incivilito. Questa medesima tirannia del sangue sopra la volontà si manifesta nell' espressione del suo sfrenato desiderio di vendicarsi di Cassio: ed allorchè, riavuto dal suo acciecamento, i rimorsi, la tenerezza ed il sentimento dell' onore offeso si destano a un tratto nel suo seno, egli si rivolge contro sè stesso con tutto il furore d' un desposto che punisce il suo schiavo ribelle. Egli soffre doppiamente; soffre nelle due sfere entro cui si divide la sua esistenza.

Se l' inclito Moro porta soltanto sopra il suo volto le fosche tinte del suo sospetto e della malvagità, Jago è nero infin nel fondo dell' anima. Egli si mette a' fianchi d'Otello qual Genio malefico, le cui perfide insinuazioni non gli lasciano alcun riposo. Si direbbe che relazioni naturali rendono la sua influenza più possente che quel del buon An-

(1) La Novella onde Shakespear trasse l'*Otello*, si legge negli Ecatommiti di Giambatista Giraldi Cintio (*deca* 3, *nov.* 7); ma quivi il marito di *Disdemona*, non che sia specificato per un Saracino battezzato, non porta nè pure alcun nome, ed è sempre chiamato il *Moro*. Forse il sig. Schlegel deduce che Otello sia un moro battezzato dall' aver esso ottenuto di unirsi con *Disdemona* (o *Desdemona*), veneziana e cristiana, in legittimo matrimonio. Tuttavia il voler da così minuta circostanza cavare nuovo argomento di lode, è una sottigliezza di cui Shakespear non ha bisogno. Il carattere di questo Moro è disegnato egregiamente dal Giraldi; il poeta inglese, conservandone il contorno e le fattezze, lo colorì con arte maravigliosa. Lo stromento d'un semplice fazzoletto per eccitar la gelosia d'Otello, tanto vantato e meritamente vantato dall'Addisson, si trova pure nella Novella.

gelo d' Otello, Desdemona. Non mai fu messo sulla scena uno scellerato più scaltrito di Jago; egli tende le sue insidie con tal arte che diventano inevitabili. Non si comporterebbe l' indignazione che inspira il suo fine, se l' attenzione non si rivolgesse tutta intera verso i suoi mezzi che dànno alla mente un' occupazione continua. Maestro consumato nell' arte della dissimulazione, egli non pare freddo, malcontento, feroce, se non quando ardisce permettersi d' apparir tale; ma è poi umile e piaggiatore tosto che stima necessario di usar questa maschera. Inaccessibile alle commozioni disinteressate, egli sa suscitare a suo grado le passioni degli altri e far suo profitto della presa ch'esse gli dànno. Egli è pure eccellente osservatore degli uomini, quant' esser può chi non ha imparato dall' intimo sentimento a conoscere i più nobili stimoli delle loro azioni. La sua pertinace incredulità sulla virtù delle donne non è simulata; è conseguenza naturale del suo modo di pensare, e che lo rende tanto più atto ad eseguire il suo disegno. Siccome egli vede ogni cosa dal lato cattivo, così distrugge aspramente l' incanto dell'immaginazione in tutto ciò che appartiene all' amore. Egli vuole esacerbare e disgustare i sensi d' Otello, affinchè il suo cuore non gli chiarisca l' innocenza di Desdemona. Ciò spiega perchè Jago adopera espressioni che fanno inorridire il pudore. Se Shakespear avesse scritto a' dì nostri, sicuramente le avrebbe mitigate, ma la verità de' colori vi avrebbe alquanto perduto.

Desdemona è una vittima senza macchia. Forse non si vede in essa l'ideale della grazia e dell' inspirazione passionata, come in Giulietta; ma ella è dolce, umile, semplice e così innocente, che non può nè meno concepir l'idea dell'infedeltà, e sembra creata a posta per essere una moglie tenera e affezionata. Il bisogno di consecrare altrui la sua vita, questo istinto naturale delle donne, ha cagionato l'unico suo fallo, il suo matrimonio senza saputa del genitore. La scelta che ella ha fatta, sembra un errore della sua immaginazione; e pure ciò che le ha tocco il cuore per Otello, è quello precisamente che porta una donna ad onorare nel suo sposo il suo protettore e il suo signore: l'ammirazione pel coraggio, la pietà pe'corsi pericoli. Grand'arte si scorge nell'aver rappresentato Desdemona, che non s'accorge dalla sua imprudenza, ed accendere sempre più la gelosia del Moro colle sue vive preghiere in favor di Cassio. Per far maggiormente risaltare la purezza di questo essere angelico, Shakespear le ha dato in Emilia una compagna di costumi equivoci. Non ci ha che la colpevole leggerezza di questa Emilia, che possa far comprendere come mai Desdemona non confessa il furto del fazzoletto, allorchè Otello glielo ridomanda con trasporto; poichè altrimenti una simile circostanza sarebbe la più difficile di tutte a giustificare. Il giovane Cassio, amabile, generoso, ma facile ad essere sedotto, è pure disegnato come si conveniva, affinchè potesse eccitare ingiusti sospetti. I pubblici avvenimenti dei due primi atti ne mostrano Otello nel più glorioso aspetto, cioè come l' appoggio di Venezia e lo spavento de'Turchi: e così questi avvenimenti, come le dissensioni de' Capelletti e de'Montecchi nella *Giulietta* e *Romeo*, servono ancora a far uscire la favola dal cerchio delle relazioni domestiche. Quale eloquenza potrebbe dipingere la forza spaventosa della catastrofe di questa tragedia! quali espressioni potrebbero dar l'idea di quel tumultuoso conflitto tra affetti d'una tal violenza, che, troppo compressi nel cuore dell'uomo, s'aprono un varco nell'eternità!

L' *Amleto* è unico uella sua specie: è la tragedia del pensiero. Inspirata da meditazioni profonde e non mai terminate sul destino umano e sulla buja confusione degli avvenimenti terrestri, essa eccita le meditazioni medesime nell'animo dello spettatore. Un'opera cotanto enigmatica somiglia a quelle equazioni irrazionali che non si possono mai sciogliere, ed in cui resta sempre una frazione d'una grandezza sconosciuta. Ad onta di tutto quanto è stato detto e scritto sopra questo soggetto, nessun pensatore che se ne occupi di bel nuovo, potrà mai concordare interamente con quelli che lo precedettero; nella sua maniera di riguardare il senso di ciascuna parte e la loro unione. Ciò che deve soprattutto recar maraviglia, si è come un'opera, ove sono tanti disegni nascosti, e la cui base giace in una tale profondità, sembri fatta a primo aspetto per piacere alla moltitudine. E per verità, tutto ciò che si vede in essa, è sorprendente ed animato. La spaventevole apparizione dello spettro colpisce infin dal primo momento l'immaginazione; poscia il dramma rappresentato nel mezzo della tragedia medesima, ove si vede ripetuto, come in uno specchio fedele, il delitto la cui punizione invano domandata forma il soggetto della composizio-

ne, lo spavento del Re a tale spettacolo; la simulata follia d'Amleto e la follia reale d'Ofelia; la morte e la sepoltura di questa fanciulla; l'incontro d'Amleto e di Laerte sopra la tomba di essa; il loro duello; la grande catastrofe; finalmente l'ingresso del giovine eroe Fortinbras il quale con pompa militare rende gli ultimi uffici a tutta una famiglia di Re (a che bisogna aggiugnere ancora le scene caratteristiche di Polonio, de'cortigiani, e de'beccamorti; scene che hanno tutte il loro significato peculiare); tutti questi accidenti empiono il teatro del più vivo e più variato movimento. La sola circostanza che potrebbe far riputare questo dramma per meno teatrale degli altri, si è che l'azione principale si arresta, o sembra anzi retrogradare nelle ultime scene. Questo effetto era inevitabile, e dipende dalla qualità dell'argomento. Il fine generale dell'opera è di mostrare come la riflessione che vuol ponderare tutte le relazioni e tutte le conseguenze possibili d'un progetto fino agli ultimi limiti dell'umana previdenza, reprime le forze attive dell'anima. E, come dice Amleto stesso,

« Il pallore del pensiero assale i colori
« naturali della risoluzione; ed imprese piene di nerbo e di vigore, allorchè queste
« vane considerazioni le sviano dal loro corso, perdono fino al nome di azione. »

Io non saprei, secondo il mio modo d'osservare i disegni del poeta, giudicare così favorevolmente, come fa Goethe, del carattere d'Amleto. È ben vero ch'egli è un Principe, il cui spirito è mirabilmente coltivato, le cui maniere sono degne del suo grado, ch'è dotato d'uno squisito sentimento delle convenevolezze, e che unisce ad una nobile ambizione la facoltà d'ammirare in altrui le qualità che non possiede egli stesso; gli spiega uno straordinario ingegno a fare il pazzo; colle stesse verità che dice a coloro che hanno luogo di spiare i suoi passi, e collo spirito infinito onde si fa giuoco di essi, li persuade della sua follia: ma pure egli manifesta la debolezza della sua volontà ne'suoi disegni così spesso ideati, e non mai recati ad effetto. Egli rende giustizia a sè stesso quando dice che non ci ha maggior dissimiglianza, che fra Ercole e lui; ha un'inclinazione naturale a seguir vie oblique, nè sempre è la necessità che lo sforza a far questo; sovente è di mala fede con sè medesimo, e le difficoltà ch'egli si fabbrica di continuo, non sono che pretesti per nascondere la sua mancanza di risolutezza. Amleto nutre de' *pensieri*, come dice egli stesso, *che hanno in sè un quarto di saggezza, e tre quarti di vigliaccheria*. Ma soprattutto egli viene accusato di durezza verso Ofelia, quando rifiuta l'amore ch'egli stesso ha cercato di inspirarle; e d'insensibilità, alla notizia, della morte di questa fanciulla: morte ond' egli medesimo è la cagione involontaria. Ma sì profondamente egli è immerso nel suo proprio affanno, che non gli resta favella di pietà per gli altri, e la sua indifferenza offre la misura del disordine dell'animo suo. È però vero che si osserva in essa una cotal gioja maligna, quando la necessità od il caso, che soli possono eccitarlo a colpi arditi, lo hanno liberato de'suoi nemici. È questo il sentimento ch'egli esprime in occasione dell'uccisione di Polonio, e della pena ch'egli fa ritornare sul capo de'suoi perfidi amici. Amleto non prende sicurtà di nulla, dubita di sè stesso e di tutto l'universo. Egli passa dalle espressioni della confidenza religiosa a quelle d'uno scetticismo scrutatore; crede all'ombra di suo padre, la vede, ma com'ella è svanita, sì la reputa un'illusione. Egli giugne fino a dire che nulla è moralmente buono o cattivo, se non in quanto la fantasia lo giudica tale. Il poeta si perde insieme col suo eroe in un laberinto di pensieri che non hanno nè capo nè fine, e il cielo medesimo sdegna di rispondere, per mezzo del corso degli avvenimenti, alle domande che gli vengono indirizzate colle più vive istanze; una voce che sembra discendere dall'alto, implora la vendetta d'un mostruoso delitto, e non sorte alcun effetto. I colpevoli, è vero, sono alla fine puniti, ma solo per una specie di casualità, e non, come sarebbe stato uopo, per dare un solenne esempio della giustizia celeste, mediante una concatenazione d'effetti inevitabili. La perplessità, la perfidia, od una rabbia subitanea strascinano tutti i personaggi ad una rovina comune, ed innocenti e rei sono colpiti dal medesimo fato. Il destino umano si presenta in questo dramma come una sfinge gigantesca che propone a'mortali un formidabile enigma, o immerge nell'abisso della dubbiezza tutti quelli che non sanno scioglierlo.

Allegherò come un esempio delle finezze di Shakespear a cui non fu posto mente sinora, lo stile del discorso d'Ecuba recitato dal commediante nell'*Amleto*. Gl'interpreti misero sovente in quistione se Shakespear avea realmente composto questo passo, e, caso che lo avesse tolto altronde, s' egli avea

voluto far l'elogio dell'opera onde l'avea tratto, o prendere a riso l' enfasi di alcuni poeti tragici del suo tempo. Ma non si è pensato che non si doveva giudicare un cosiffatto discorso in sè stesso, ma secondo il luogo ov' è inserito. Affinchè un dramma intruso in un altro dramma sembrasse una finzione scenica, bisognava che uno stile elevato differisse assolutamente dalla favella più naturale de' personaggi innanzi a cui si suppone ch' esso venga rappresentato. Perciò Shakespear ha caricato tutto il resto del frammento tragico di rime obbligate e di antitesi sentenziose. Ma questo genere non poteva convenire al linguaggio d' Ecuba che deve esprimere una viva commozione. Non rimaneva dunque al poeta altro spediente che quello da lui scelto, l' esagerazione del patetico. Questo discorso non è certamente privo di ampollosità, ma ci si trova nondimeno quanto basta di vera grandezza a far sì che un attore, avvezzo a sollevarsi artificiosamente, possa recitarlo con calore. Del resto, non si dee supporre che Shakespear conoscesse così poco l' arte sua, da non si accorgere che una tragedia, ove Enea fa un pomposo racconto d' un avvenimento così antico, com' era allora la caduta di Troja, non poteva essere nè drammatica nè teatrale.

Ho già parlato, in passando, del *Macbeth*. E chi potrebbe esaurir l' elogio di questo sublime lavoro! Dopo l' *Eumenidi* d' Eschilo, la poesia tragica non avea prodotto niente di più grande, nè di più terribile. Le streghe, a dir vero, non sono divinità infernali, nè tali debbono essere; sono vili agenti dell' Inferno. Un poeta tedesco si è stranamente ingannato, quando volle dar loro la dignità tragica, e che ne fece degli esseri intermedj fra le Parche, le Furie e le Maghe, destinate a dare agli uomini avvertimenti e lezioni. Ma non si può mettere sovra Shakespear una mano temeraria, che non si porti la pena di tanto ardimento: ciò ch' è perverso, è pur difforme di sua natura, ed è contraddittorio il cercare di nobilitarlo. Parmi che in questo e il Dante e il Tasso abbiano còlto il segno più diritto che Milton, nella dipintura de' Demonj. Che nel secolo d' Elisabetta si credesse o no agli Spiriti ed alla magia, è questa una quistione totalmente aliena dall' uso che fece Shakespear, nell' *Amleto* e nel *Macbeth*, delle tradizioni popolaresche. Nesssuna superstizione s' è potuta conservare e diffondere per più secoli e fra popoli diversi senza che avesse un fondamento nel cuore umano; e ad una tale disposizione si dirige il poeta. Egli evoca dagli abissi in che si asconde, lo spavento dell' ignoto, il segreto presentimento d' una parte misteriosa della natura, di un mondo invisibile intorno a noi. Egli vede pertanto la superstizione e come pittore e come filosofo che la disapprova e se ne ride, ma, ciò che è ben più raro infra gli uomini, come un pensatore il quale rimonta all' origine di tante opinioni, così sragionevoli a un tempo e così naturali, e la svela a' nostri occhi. Se Shakespear avesse arbitrariamente cambiato le tradizioni popoleresche, avrebbe perduto i privilegi che esse gli davano, e le sue più ingegnose invenzioni non sarebbero sembrate che novelle ideate a capriccio. Il modo com' egli presenta le Streghe, ha non so che di magico; egli crea per esse un linguaggio particolare, che, sebbene composto d' elementi conosciuti, pare una mescolanza di formule da scongiuri. Le frequentissime rime e la singolar misura de' versi dànno l' idea della sorda musica che accompagna le danze notturne di cotesti esseri tenebrosi. Spiace di trovarvi i nomi di oggetti nauseanti; ma chi ha mai supposto che la magica caldaja fosse piena di gradevoli aromati? Ciò sarebbe, come dice il nostro poeta, un voler che l' inferno dèsse buoni consigli. Questi schifi ingredienti, da cui fugge l' immaginazione inorridita, sono quivi il simbolo delle forze avverse che fermentano nel seno della natura, e il morale ribrezzo che ne sentiamo, supera il disgusto de' sensi. Le Streghe parlano fra loro come donnicciuole, poichè tali debbono essere; ma il loro stile si solleva quando si rivolgono a Macbeth. Le profezie che pronunziano esse medesime, o che fanno pronunziare a Fantasimi, hanno quell' oscura brevità, quella solennità maestosa che si ritrova in tutte le parole degli Oracoli, e che sparse mai sempre il terrore intra i mortali. Si vede pure che queste Lammie non sono che stromenti governati da spiriti invisibili, e che di per sè non si sarebbero potute innalzare all' alta sfera donde influiscono sopra avvenimenti non meno grandi che terribili. E perchè mai Shakespear ha fatto lor sostenere nella sua tragedia la medesima parte ch' esse sostengono, secondo le antiche cronache nell' istoria di Macbeth? Vien commesso un gran misfatto; un vecchio venerabile, il migliore dei re, Duncan, è trucidato, in grembo al sonno e ad onta delle sante leggi dell' ospitalità, da uno de' suoi sudditi colmato per esso

di benefizj. Naturali motivi sarebbero sembrati troppo deboli a spiegare un' azione cosiffatta, od almeno sarebbe stato mestieri dipigner colui che la eseguisce como il più nero ed il più consumato malfattore. Shakespear concepì un'idea sublime; ha mostrato un eroe pieno di grandezza, ma ambizioso, che succumbe ad una prova profoudamente combinata dall' inferno, e che conserva l'impronta della primitiva nobiltà del suo animo in tutti gli eccessi a cui è strascinato dalle necessarie conseguenze del suo primo delitto. La strage di Duncan può essero appena attribuita a Macbeth, e ciò che v' ha di più odioso, ritorna sul capo degl' instigatori di questa orribile azione. La prima idea gli fu inspirata da quegli esseri, tutta l' attività de' quali è diretta verso il male. Le Streghe sorprendono Macbeth nell' ebbrezza della gloria dopo un combattimeuto in cui fu vittorioso. Esse fanno sfolgorare innanzi a' suoi occhi, qual promessa del destino, l' immagine delle grandezze ch' egli non può conseguire se non per via d' un delitto, e dànno autorità alle loro parole coll' immediato adempimento d' una prima predizione. Ben presto si para innanzi l' occasione d' uccidere il Re; *Lady* Macbeth scongiura il suo sposo di non lasciarsela sfuggire. Ella adduce e sostiene con calore tutti i pretesti che possono colorare e nobilitare un tal misfatto; e Macbeth, fuor di sè, lo consuma in uno stato di vaneggiamento. Ma il rimorso, ond' egli avea scorto l' orrore prima di così enorme delitto, invade il suo cuore sì tosto ch' ei l' ha commesso, nè più gli lascia alcun riposo nè di giorno nè di notte. Nondimeno egli cade ne' lacci dell' inferno: con raccapriccio noi vediamo questo guerriero che pur dianzi sfidava la morte, ora ch' egli ha messo a repentaglio la vita avvenire, attenersi con ansietà alla sua esistenza terrestre, e rovesciare spietatamente tutto ciò che, secondo i suoi neri sospetti, lo minaccia d' alcun pericolo. Se detestiamo i suoi attentati, si non possiamo senza qualche pietà riguardare lo stato dell' animo suo. Deploriamo la perdita delle sue nobili disposizioni; e nondimeno ammiriamo ancora, nel modo ch' egli compera la sua vita, la tenzone d' una voloutà coraggiosa contro una vile coscienza.

Sembra che il destino degli Antichi regni ancora in questa tragedia. Infin dalla prima scena vi si manifesta l' azione d' un potere sopraanaturale; ed il primo avvenimento, ond' esso è l' origine, si trae seco inevitabilmente tutti gli altri. Vi si rinvengono quegli oracoli ambigui che, adempiendosi letteralmente, ingannano chi lor s' affida. Nondimeno, intenzioni più elevate che quelle del paganesimo, hanno inspirata quest' opera. Il poeta ha voluto mostrare che se ha luogo sulla terra il conflitto del bene e del male, ciò non succede senza la permissione d'una Provvidenza la quale converte in benefizj più universali la maledizione che pochi mortali si hanno provocata sul loro capo.

Il poeta dispensa alla fine una giusta retribuzione a tutti i personaggi del suo dramma. La più colpevole de' complici del regicidio, *Lady* Macbeth, cade in una malattia insanabile cagionata da' suoi rimorsi. Ella si muore senz' essere compianta da suo marito; con tutti i segni della disperazione. Macbeth è giudicato ancor degno di morir della morte degli eroi sul campo di battaglia. Il prode Macduff, il liberatore della sua patria, ottiene in sorte la soddisfazione di punire di propria mano l' uccisore di sua moglie e dei suoi figli. L'oggetto della gelosia di Macbeth, Banco, espia con una pronta morte l' ambiziosa curiosità che lo indusse a voler conoscere un glorioso avvenire; ma siccome non si è lasciato sedurre dalle insinuazioni delle Streghe, il suo nome è benedetto nella sua posterità, ed i suoi figli possederanno d' età in età quella corona di cui Macbeth si è impadronito soltanto nel breve spazio del viver suo. Quanto al corso dell' azione, questo dramma è assolutamente il contrario dell' *Amleto*; esso procede con terribile celerità dalla prima catastrofe (l' uccisione di Duncan) fino alla conchiusione, e tutti i disegni, non sono prima concepiti, che vengono recati ad effetto.

In tutti i tratti di questo ardito disegno si ravvisa un secolo vigoroso, un clima settentrionale che produce uomini di ferro. È difficile determinare esattamente la durata dell' azione; secondo la storia, essa comprende forse parecchi anni, ma sappiamo che il tempo più carico d' avvenimenti è sempre il men lungo per l' immaginazione; e ciò che trovasi qui rinchiuso in breve spazio, non pure in riguardo agli avvenimenti esterni, ma relativamente allo stato morale de' personaggi, è veramente prodigioso. Egli sombra che sieno stati tolti tutti gli ostacoli che ritardano l' immenso orologio del tempo, e che le sue ruote girino con ispaventevole rapidità. Nulla è paragonabile al potere di questo quadro per eccitare il terrore. Si rac-

capriccia a ricordare l'uccisione di Duncan, il simulacro del pugnalo che volteggia innanzi agli occhi di Macbeth, l'apparizione di Banco in mezzo al convito, l'arrivo notturno di *lady* Macbeth addormentata. Simili scene sono uniche: Shakespear solo potè concepirne l'idea; e se più sovente si presentassero sulla scena, bisognerebbe mettere la testa di Medusa nel novero degli attributi della Musa tragica.

Farò notare ancora una circostanza molto accessoria, la quale mostrerà che Shakespear non mancava d'accorgimento politico, e che seppe destramente lusingare un Re in un' opera il cui disegno è per altro affatto poetico. Giacomo I traeva l'origine sua da Banco, e fu il primo sovrano che unì le tre corone d'Inghilterra di Scozia e d'Irlanda; e però lo vediamo passare col segno visibile di questa triplice potestà nella magica processione della grotta, e gli si promette una lunga serie di successori. Con molta naturalezza si fa pur menzione della prerogativa di guarir certe malattie per opra dell'imposizione delle mani; prerogativa che il Re Giacomo asseverava d'avere ereditato da Edoardo il confessore (*), o ch' egli teneva in gran conto. Simili applicazioni si possono certamente permettere senza rischio per la poesia: non altrimenti Eschilo vantava l'Areopago a' suoi concittadini, e Sofocle celebrava la gloria d'Atene.

In quella guisa che Shakespear nel *Macbeth* ha portato il terrore al suo grado più alto, così pare che nel *Re Lear* egli abbia esausto i fondi della pietà. L'attenzione non ei dirige sui personaggi che operano, ma sovra quelli che soffrono. Non si tratta qui d'una sciagura, come son quelle della maggior parte delle tragedie, ove sembra che gl' impensati dardi della fortuna facciano risaltare chi n' è colpito, ed ove gloriose consolazioni accompagnano la ricordanza di quanto egli ha perduto. Trattasi della caduta in quella profonda miseria che spoglia l'infelice non solamente di tutto l'esterno suo splendore, ma eziandio delle sue prerogative naturali, e lo getta in preda all' indigenza e all' abbandono de' suoi più cari. La nera ingratitudine di due figlie avvilisce nella persona d'uno sventurato la triplice dignità di vecchio, di padre, di re. Il vecchio Lear, sedotto da una insensata tenerezza, ha dato tutto quanto possedeva a queste sue figlie, le quali gli niegano un asilo; ond' egli è costretto d'andare accattando un tozzo di pane. La sua ragione, indebolita dall' età si altera totalmente ed egli è già caduto in una demenza incurabile quando si vuole ritrarlo da uno stato così abbietto. Le tènere cure d'un' altra sua figlia, e l'affezione d'un vecchio amico non possono più nulla sopra di lui; le sue forze morali e fisiche sono spente, nè altro più gli resta della vita, che la facoltà d'amare e di soffrire. Qual più bel quadro di quello dell' incontro di Lear con Edgar, nel cuor d'una notte procellosa, entro una misera capanna! Edgar, giovinetto cui la perfidia di suo fratello e l'error di suo padre hanno pure precipitato da uno stato illustre, s' invola al'a persecuzione ed erra di piaggia in piaggia qual mendico invaso dallo spirito maligno. Il buffone del Re, ad onta del volontario avvilimento che fa supporre il suo stato, è, dopo il conte di Kent, il compagno più fedele ed il più saggio consigliere del vecchio Lear: egli nasconde assai di ragione e un buon cuore sotto l'abito grottesco della follia; mentre che il generoso Edgar fa parimente l'insensato; e questo due simulate pazzie fanno ancor più risaltare la demenza reale che va crescendo ad ogni istante nel Re, da poi che il suo cuore è stato lacerato dal più terribile affanno. Qual forte perturbazione d'animo eccita ancora la riunione d'Edgar e di Glo'ster, dopo che quest' ultimo è stato privato della vista! e quale spettacolo più commovente di questo figlio scacciato (*Edgar*), che diventa la scorta di suo padre (*Glo'ster*), il quale sotto specie d'un ossesso è ancora il suo angelo custode e lo preserva dal suicidio a cui lo spingeva la disperazione! Ma chi potrebbe misurar la forza delle situazioni e delle immagini colle quali il poeta, in questa terribile tragedia, scuote la nostr'anima?

Non farò che una riflessione sull' orditura generale del dramma. Shakespear ha lasciato l'istoria di Lear e delle sue figlie tal quale gli fu trasmessa da una vecchia tradizione, e non vi ha pure alterato alcuno de' particolari che caratterizzano la semplicità dei tempi antichi; ma questa tradizione non con-

(*) Nominando Edoardo il confessore, si determina l'epoca in cui debb' essere avvenuto questo fatto. Le rovine del castello di Macbeth sussistono ancora ad Inverness, ed i Conti presenti di Fife sono discendenti del prode Macduff. Essi godettero, infino all' aggregazione della Scozia, privilegi speciali in ricompensa de' servigi che i loro antenati avevano renduto alla corona.

teneve nulla che si riferisse a Glo' ster ed ai suoi figli. Shakespear tolse un tale aneddoto da un altro poete, e gli piacque d' inserirlo nel soggetto. Questo episodio fu biasimato come contrario all' unità d' azione. Nondimeno v'è sempre unità quando le parti frammesse contribuiscono all' intreccio ed allo scioglimento generale. Ora con quale ingegnoso artifizio questi due rami principali della composizione s' intralciano a vicenda! L' affezione di Glo' ster per l' infelice re Lear porge e suo figlio Edmondo il mezzo di consumare la sua rovina; e, in conseguenza di questa medesima affezione, Edgar, il figlio scacciato, diventa il liberetore di suo padre. D' altre parte, Edmondo sostiene con attività la causa di Regana e di Gonerille, e la colpevole passione ch' egli inspira loro, è ciò che le strascina entrambe alla morte che hanno meritata. Laonde le condizioni essenziali d' un' opera drammatica si trovano adempiute in tale componimento; ma è questo il minor pregio d' un concorso di fatti che è forse la sorgente delle sublimi bellezze ond' esso ridonda. La sostanza di queste due situazioni è assei somigliante: è sempre un pedre che mal conosce il migliore de'suoi figli; sono sempre do' figli ingiustamente preferiti che ricompensano il padre loro colla distruzione d' ogni sua felicità. Ma pure accanto ad una tal rassomiglianza generale ci ha delle circostanze particolari così differenti, che queste due dipinture, le quali operano egualmente sul cuore, formano un perfetto contrasto per l' immaginazione. Se il solo Lear fosse stato renduto infelice da' suoi figliuoli, l' impressione, benchè tale da lacerar l'anima, sarebbe stata quella che deriva da un infortunio particolare; ma l' unione di due esempi così inuditi si para innanzi come un sovvertimento dell' ordine universale, il quadro diventa gigantesco, e cagiona quel genere di spavento che ne farebbe gelare se le sfere celesti si sbalzassero fuor del loro cammino.

Per salvere in qualche maniere l' onore della natura umana, Shakespear tiene presente ognora all' animo degli spettatori che tali avvenimenti succedono in un secolo di barbarie, e benchè non accordi con bastevole dottrina tutte le circostanze del suo dramma coll' epoca da esso indicata, egli cerca non pertanto di far capire che gl' inglesi che pone in iscena, erano ancora pagani. Egli è sotto questo aspetto che giudicar bisogna l' espressioni e le particolarità di costumi che sembrano d' un' estrema rozzezza: tale è per esempio la maniera indecente con cui Glo'ster riconosce il figlio suo naturale, e la ributtante crudeltà che usa lo stesso Duca di Cornwall contro Glo'ster. Tutto, fino alla virtù del prodo Kent, porta in sè l' impronta di que' tempi di ferocia, che un indomito vigore si manifestava in ogni azione. Shakespear non ha cercato d' ornare il Re di qualità inutili; il suo stato lo rendeva così degno di compassione, che ben si potea confessare ciò ch' egli aveva fatto per ettirar sopra di sè tante sciagure. Lear è irascibile e imperioso; egli dà segno d' esser già rimbambito quando sbandisce la più giovane delle sue figlie, perchè questa ricusa d' imitare le ipocrite esagerazioni delle sue sorelle. Ma non ostante tutti questi difetti, egli he un cuore profondamente sensitivo e capace della più viva riconoscenza, e ancor si vedono tralucere concetti degni d' un Re dall' offuscamento della sua ragione. Non oso accostarmi di parlar di Cordelia e delle mirabili espressioni, comechè in piccolo numero, che fanno conoscere il celeste suo animo. Non ci ha che Antigone a cui si posse paragonarla. Si è trovato che la sua morte faceva inorridire; e quindi, allorchè si rappresenta in Inghilterra questo dramma, Cordelia comparisce alla fine e felice e trionfante. Ma io confesso di non comprendere quale idea si facciano alcuni dell'arte drammatica e della concatenazione delle parti di un' opera, quando essi credono di potere a lor senno accomodar due scioglimenti alla medesima composizione. Dopo che Lear ha sopportato tanti mali, non ci ha più che il dolore di perdere Cordelia che possa farlo morire in un modo teatrale; e s' egli viene rimesso nel suo primo stato, il complesso del dramma perde il suo significato. Nel disegno di Shakespear tutti i colpevoli sono puniti, perchè il malvagio corre incontro alla propria rovina; ma i soccorsi della virtù arrivano troppo tardi o sono insufficienti contra l' attiva destrezze del vizio. I personaggi non hanno che una fede facillante nella giustizie degli Dei, o quale esser doveva appresso de' pagani; ed il poeta ne dimostra che questa fede, per essere pienamente raffermata, debbe estendersi sovra uno spazio più vasto delle corta vita de' mortali.

Le cinque tragedie, di cui parlavemo, sono meritamente le più celebri fra l' opere di Shakespear. Nelle tre ultime soprattutto egli spiega un volo quasi soprennaturale. La men-

te si perde nella contemplazioné di ciò ch'essi rinchiudono di sublime e di profondo, e l'anima è tutta agitata da quanto hanno di terribile. Alcune delle tragedie storiche di questo poeta hanno tuttavolta una grande perfezione nel loro genere, e in tutte si trova qualche merito particolare.

Ciò che innanzi tratto ammirar si deve ne' tre drammi tolti dall' istoria romana, *Coriolano*, *Giulio Cesare*, *Antonio e Cleopatra*, è l'abilità del poeta, il quale, escludendo rigorosamente qualunque mescolanza estranea e qualunque supposizione arbitraria, seppe non pertanto adempiere le condizioni essenziali dell'arte drammatica. Queste composizioni sono una cosa istessa;altro fine par che non abbiano, fuor solamente di riprodurre l'istoria: o pure sotto quest' apparenza cotanto semplice nascondono un'arte maravigliosa. Shakespear sa scoprire il punto di veduta poetico per ciascuno de'fenomeni del passato. Senza cambiar nulla ad un' azione, ei la separa dall' immensa catena degli scorsi avvenimenti, la riduce ad unità, e le assegna convenienti confini. Le forme drammatiche più grandi a meno vincolate fanno quivi rivivere sotto a' nostr'occhi l'antica Roma, e gli eroi di Plutarco sono celebrati da una poesia tutta fuoco ed anima.

Dove si trova maggior mescolanza di comico, è nel *Coriolano*. Shakespear si lascia sempre trasportare all' allegria qualora dipigne la plebe ed i ciechi suoi moti. Pare che egli pur tema non forse apparisca tutta la dabbenaggine onde carica i Plebei in questo dramma, e quindi la fa maggiormente spiccare per mezzo del satirico ed originale personaggio d' un vecchio chiamato Menenio. Da ciò risultano scene giocose d' un genere affatto particolare, e che non possono aver luogo se non in drammi politici di questa specie. Io citerò, fra l' altre, quella in cui Coriolano, per giugnere al consolato, deve brigare i voti de' cittadini dell' infima classe: siccome gli ha trovati vili alla guerra, così gli sprezza senza ritegno. e non si potendo risolvere a far segno dell' usata umiltà, carpisce loro alla fine i suffragi con isfidarli.

Ho già dimostrato altrove (Lez. X, p. 158) perchè faceva mestieri, nel *Giulio Cesare*, onde l'azione fosse compiuta, che il dramma continuasse fino alla sconfitta di Bruto e di Cassio. Non è Cesare l' eroe della tragedia, ma sì Bruto; e il suo carattere vi è sviluppato colla massima diligenza. Nondimeno il poeta ha indicato con finezza d' ingegno la superiorità che davano a Cassio un volere più forte e disegni più giusti sugli avvenimenti. L' anima di Bruto era troppo esaltata a poter essere capo di parte in uno Stato già corrotto, e di fatto egli commise degli errori, che fecero prendere una piega sinistra alla causa de' congiurati. Si appuntò da taluno la jattanza de' discorsi di Cesare; ma poichè il poeta non lo sa operare, è uopo ch' egli faccia conoscere la sua grandezza mercè dell' impressione che produce sopra gli altri, e della sua fidanza nelle proprie forze. Questa fidanza non mancava di certo a Cesare, come si può vedere nell' istoria e ne' suoi scritti medesimi; ma senza dubbio essa manifestavasi più presto per via di arguti motteggi contra i suoi avversarj, che per mezzo di rodomonterie. Gli ultimi due atti di questo dramma non si reggono a livello dei primi per la pompa e pel movimento della scena, ed è questo un grande scapito pel teatro. Il primo apparir di Cesare è maestoso; è una marcia solenne: egli s' avanza in mezzo de' suoi guerrieri; com' egli parla, tace la sinfonia, tacciono tutti, e le sue parole, benchè scarse, vengono raccolti come oracoli. La congiura è veramente tale. Si prepara in segreto, nel cuor della notte ed in furtivi abboccamenti, il colpo che debbe essere lanciato in pieno meriggio e che muterà l' aspetto del mondo. Lo scompiglio della moltitudine prima dell'uccisione di Cesare, la costernazione di tutto il popolo o quella pure de' congiurati dopo il fatto, sono dipinture di maestra mano. L' effetto è portato al suo colmo nel momento del convoglio funebre e del discorso d' Antonio. L' ombra di Cesare sembra più potente per vendicare la sua caduta, che non era egli stesso per antivenirla. Da poi che il conquistatore e il dominatore del mondo si è mostrato in tutto il suo splendore e ch' è sparito, più non resta per occupar l' attenzione che Bruto e Cassio: questi si presentano soli, a como gli ultimi Romani che ancora esistano. Ma un ardito disegno eccita ben più vivamente la curiosità che la ferma deliberazioue di sopportarne le conseguenze.

Il dramma di *Giulio Cesare* è, per un certo rispetto, continuato in quello d' *Antonio e Cleopatra*. Due caratteri principali, Antonio e Augusto, vi si ritrovano co' medesimi lineamenti. Quest' ultima tragedia occupa un campo vastissimo, e la sua orditu-

ra è meno semplice di quella del *Giulio Cesare*. L' unione, sopre un solo capo, della sovranità divise dell' Impero romano produsse avvenimenti forse troppo graudi e troppo variati de poter essere ristretti in un medesimo quedro. La vore difficoltà del dramma istorico consiste nel dover essere ad un tempo un conciso epilogo e un vivece sviluppo della storia. Una tale difficoltà fu quesi sempre vinta de Shekespear con buon successo; ma nel dramma presente i fatti che succedono fuor delle scena, sono così leggermente indicati, che non li potremmo comprendere se non li conoscessimo da prima È questo senz' altro un difetto, poichè l'intelligenza d' un' opere dell' erte debb' essere indipendente da ogni studio aventi. Parecchi personaggi importanti si fenno vedere un momento, e subito spariscono. Ciò che serve a preparare l' effetto o contribuisce a produrlo, non è reccolto in masse abbestenza distinte a far sì che l' attenzione non si disperga. Nondimeno gli eroi del dramma sono disegnati e coloriti con vivacità, si rilevano mirabilmente e colpiscono l' immaginazione. Vedesi in Antonio un misto di grandi qualità, di debolezza e di vizj. Divorato dall' Ambizione, ma capace di generosi moti, immerso nella voluttà, ma geloso di non essere vituperato, egli si rialza di tratto in tratto e s' appiglie a nobili proponimenti, che poi cedono di nuovo alle seduzioni d' una donna. In esso tu vedi Ercole fra le catene d' Onfale, ma trasportato ne' tempi storici e in abito romano. L' artifiziosa civetteria di Cleopatre è dipinta senza riguardo elcuno; elle è quindi un essere equivoco, un composto d' elterezza regale, di vanità femminile, di voluttà, d' incostanza e di sincera affezione. Non ci è dignità tragica nella passione ch' ella sente ed inspira, ma ci si trova un certo che d' interessante che nasce dalle sue proprio attrattive. Antonio e Cleopatra sembrano creati l' uno per l' altra: questa è unica nell'universo per lo splendore della sua bellezza; tale è pure il primo per la gloria delle sue gesta: e si perdona ad entrambi d' avere associato la loro vita, poichè si sieguono nelle tomba. Il cerettere aperto e abbandonato d' Antonio forma un felice contrasto col freddo e ristretto egoismo di Cesare Ottavio. Shakespear delineò superbamente quest' ultimo ritratto, o non si lasciò acciecare dalla fortuna o dalla grande riputazione d' Augusto.

Timone d' Atene Troilo e Cressida non sono drammi storici, e tuttavia non si può dare a questi lavori il nome nè di tragedia, nè di commedia; ad ogni modo, un' ezione collocate parimente nell' Antichità dà loro qualche corrispondenza co' drammi ceveti dall' istoria romane, ed è per questo che ho sin qui differito di farne perole. Il *Timone d' Atene*, fra tutte le opere di Shakespear, è quello che tende maggiormente all'indole della satire: della satira allegra nella dipintura degli adulatori e de' parassiti; della satire mordaco alla maniera di Giovenale, nell' amara veemenza di quel Timone che sì fortemente s' irrite contro la doppiezze e la sconoscenza degli uomini. La favole di questo dramma è semplicissima, e si divide in masso assai bene distinte. Nelle prime scene, Timone si mostre amente della gioja, liberale, splendido, ed è l' oggetto delle adulazioni de' suoi numerosi favoriti. Nell' atto II e III, lo vediamo ingolfato ne' debiti e in atto di mettere alla prove i sedicenti suoi amici, nessuno de' quali risulta degno di questo titolo. Finalmente gli ultimi due atti contengono la fuga di Timone in un deserto e la dipinture della tetra melinconia che lo mena al sepolcro. Il solo episodio, se tal può chiamarsi, che si trovi in questo dramma, è l' esiglio di Alcibiede ed il suo ritorno a mano armata: il poeta volle par tel guisa mostrare l' ingratitudine dello Stato verso il suo difensore, accanto a quella de' privati verso il loro benefattore; ma siccome il merito dei servigi che l' uno e l' eltro rendettero, è ben differente, così la loro condotta non è parimente la stessa. Alcibiade perviene a ricuperare l' estimazione che avea perduta, e Timone si consuma d' affanno, che se ne muore. Se il poeta, com' è giusto piglia la parte di Timone contro la sconoscenza degli uomini, egli per altro non la risparmia a questo personaggio, ne fa un pazzo sventato nelle sua beneficenza, e un pazzo atrabilierio nel suo rancore; nè mai lo dota di quella saggezza che insegna le giuste misura di tutte le cose. Timone prova la sincerità de' suoi sentimenti esagerati, con rifiutare un tesoro inviatogli dalla fortuna, e soprattutto con morirsi di tristezza. Nondimeno si vede che ebbe gran parte nella sua vita la vanità, e ch' egli volle singolarizzarsi ugualmente e come prodigo e come romito. Il che viene dimostrato ad evidenza in una scena impareggiabile, ove il cinico Apemanto lo visita nel deserto. Entrambi hanno una cotal rivalità di misantropia; il filosofo rim -

provera Timone di avere abbracciato per necessità il genere di vita che egli medesimo ha scelto volontariamente, e Timone non tollera il pensiero d' essere preso per un imitatore. In un soggetto simile non si può produrre l'effetto a cui si aspira, se non accumulando de' tratti analoghi; ma Shakespear diè prova d' infinito spirito ad assortire questi tratti in mille guise. Il concerto delle adulazioni e delle testimonianze di benevolenza diverte grandemente, e molto più diverte ancora quando si vede ritornare la torma degli amici già stati dispersi dalle sciagure di Timone, com' essi credono di scorgere l' aurora d' una nuova fortuna. I discorsi del misantropo disingannato delle sue illusioni esauriscono tutte le immagini dell'odio: il suo dire è un vocabolario d'eloquenti maledizioni.

Troilo e Cressida è l'unico dramma che Shakespear abbia dato alla stampa senz'averlo fatto rappresentare. Sembra ch' egli abbia voluto una volta, senz' attendere all'effetto teatrale, esercitare tutto l' acume dell' ingegno ed abbandonarsi al piacere di dire una cosa, e di farne capire un'altra. Quest' opera è una continua ironia sulla più famosa delle tradizioni eroiche, la guerra di Troja. Pompose descrizioni, massime sagge e ingegnose, l' alta opinione che hanno gli eroi di sè stessi e de' loro commilitoni, tutto serve a far risaltare più fortemente la spregevole causa d' una tal guerra, la mollezza e la disunione che la prolungano. Agamennone colla suprema autorità sua, Menelao colla ricordanza dei ricevuti oltraggi, Nestore colla sua sperienza, e Ulisse colla sua scaltrezza non possono per verso alcuno far progredire le cose. Finalmente, allorchè s'è venuto a capo di concertare un duello fra lo smargiasso Ajace ed Ettore, quest' ultimo ricusa in sul serio di battersi, per essere Ajace suo cugino. Achille è di tutti il più maltrattato. Dopo ch' egli s' è fatto lungamente sollecitare e che sembra risoluto a persistere in una sdegnosa inerzia, che viene rallegrata dal buffone Tersiste, alla fine si serra addosso ad Ettore nel momento che questi è senz' armi, e lo fa percuotere da'suoi Mirmidoni. Non bisogna però darsi a credere che Shakespear abbia commessa una bestemmia verso il grande Omero. Non è già l'Iliade ch' egli prende di mira, ma si fa beffe de' romanzi di cavalleria sulla guerra di Troja che venivano tratti da Darete il Frigio. Egli mette fedelmente in azione gli Amori di Troilo e di Cressida; istoria fin d' allora sì nota in Inghilterra, che il nome di Troilo vi era passato in proverbio per indicare un amante fido e ingannato, e quello di Cressida per significare una donna perfida. Il personaggio che favorisce la loro inclinazione, Pandaro, diede pure il suo nome, nella favella inglese, a questa sorta di mezzani. Le brighe infinite ch' egli si piglia per unire gli amanti, fanno un effetto tanto più lepido, quanto che sono inutili, e Cressida è per sè stessa abbastanza seducente. La dipintura di questa donna la quale attizza colle sue ripulse la fiamma del suo vago, o sa convertire il pudore in un' arme di civetteria; una tal dipintura, io dico, è alquanto viva, ma è pure leggiadrissima. Troilo, modello degli eroi innamorati, vede nondimeno con bastevole sofferenza i vincoli della sua bella con Diomede: egli giura, è vero, di vendicarsi; ma cotali trasporti non recano danno o niuna persona del mondo. Finalmente Shakespear non volle che nessun personaggio, traendone però forse Ettore, potesse conciliarsi attenzione e stima in un dramma che, per la pompa della poesia e per le grandi rimembranze che risveglia, sembra piuttosto aspirare all' ammirazione; ma seppe offerire di che divertirsi agli spiriti ingegnosi mercè del doppio senso di questo componimento.

I drammi cavati dalla storia d' Inghilterra sono dieci, e formano insieme una delle opere di Shakespear che ha maggior pregio verace, e che fu composta, almeno in parte, nella più perfetta maturità del suo ingegno. Nè così alla balorda io dico un' opera, poichè è chiaro che il poeta ne coordinò tutte le parti in guisa che risultar ne dovesse un gran tutto. È questa una magnifica epopeja drammatica, le cui tragedie di per sè fanno le veci di altrettanti libri o canti. I tratti principali degli avvenimenti sono esposti con tanta giustezza, le loro cause apparenti e i loro segreti impulsi sono còlti con tanta perspicacità, che vi possiamo studiar l' istoria, per così dire, al naturale, senza temer che immagini sì vive si scancellino mai dalle nostre menti. Ma questa concatenazione di tragedie tende a dare una lezione ancor più sublime e più vasta: essa offre esempi applicabili a tutti i secoli, del corso delle cose politiche; e questo specchio de' monarchi dovrebb' essere il manuale de' giovani Principi. Essi v' imparerebbero a conoscere quanto sia nobile la loro vocazione, e quanto difficile sia la condizione loro; vi ravviserebbero

bero i pericoli del usurpazione, l' inevitabile caduta della tirannide che scava i suoi proprj fondamenti mentre presume di consolidarli; vi contemplerebbero finalmente le funeste conseguenze che hanno bene spesso, per popoli e per secoli intieri, i delitti, gli errori ed anco le debolezze del capo dello Stato.

Otto de' suoi drammi, dal *Riccardo II* fino al *Riccardo III*, si tengono dietro l'un l' altro immediatamente e senza interruzione, per tal guisa essi comprendono un periodo di quasi cento anni, e che è uno dei più attivi dell' istoria d' Inghilterra. Gli avvenimenti che vi sono dipinti, non solamente succedono l' uno dopo l' altro, ma si concatenano necessariamente ed a vicenda, giacchè, allor solo ch' Enrico VII salì sul trono, si videro cessare quelle ribellioni, quelle discordie, quelle guerre intestine e straniere ch' erano incominciate colla degradazione di Riccardo II. A fine di far comprendere e il legame ch'esiste fra questi otto drammi e la loro comune direzione, verrò brevemente esponendo i fatti storici sui quali sono essi lavorati.

Il governo debole e trascurato di Riccardo II, e l' ingiustizia di questo Principe verso i suoi congiunti cagionarono la ribellione di Bolingbroke. Tuttavia la degradazione di Riccardo fu irregolare in quanto alla forma, e in nessun caso doveva Bolingbroke essere l' erede del trono. Questo sagace fondatore della grandezza della casa di Lancastre s'impadronì della corona sotto il nome d'Enrico IV, ma non gli riuscì di goderne pacificamente. I baroni ammutinati, quei medesimi che avevano spalleggiate le sue pretensioni, suscitarono gravi turbolenze sotto il suo regno; egli fu pur geloso delle splendide qualità di suo figlio, e una tale diffidenza, assai più che una vera inclinazione, spinse il Principe di Galles a gettarsi in una società licenziosa per evitar l' apparenza dell' ambizione. Questi fatti sono esposti ne' due drammi dell' *Enrico IV*. Le imprese de' malcontenti ne formano la parte seria, e le follie della gioventù del Principe di Galles ne riempiono le scene comiche, Questo Principe bellicoso, allorchè salì sul trono, sotto il nome d' Enrico V, deliberò di sostener colla gloria i suoi diritti equivoci, e gli parve che lo splendore di straniere conquiste impedirebbe sedizioni intestine. Tal fu la cagione di quelle guerre più funeste che vantaggiose colla Francia, che Shakespear celebrò nel dramma d' *Enrico V*. La morte immatura di questo Re, la lunga minorità d' Enrico VI, e la sua costante incapacità nell' arte di regnare, attirarono le più triste sciagure sull' Inghilterra. Si sparse la zizzania tra i capi del governo: da ciò risultarono errori d'ogni specie; e le province conquistate sulla Francia furono perdute. Apparve allora un audace concorrente, che i suoi diritti incontrastabili (se tre regni consecutivi non istabiliscono una prescrizione) chiamavano al trono. Scoppiò la guerra fra le case di York e di Lancaster; tutto il regno ne fu lungamente tribolato; finalmente, rimasta superiore la casa di York si posero giù le armi. Questi avvenimenti furono dipinti da Shakespear nelle tre parti dell' *Enrico VI*. Egli fece vedere, nel *Riccardo III*, come Edoardo IV, dandosi in preda alla voluttà, avea prestamente trovata la morte sopra un trono comperato a prezzo di azioni crudeli. Suo fratello Riccardo, il quale aveva possentemente contribuito a rilevare la fortuna della casa di York, non fu pago del titolo di Reggente, e si aperse con orrendi delitti una via segreta al soglio: ma la sua tirannide tenebrosa e crudele lo rendette odioso al popolo e fu la giusta cagione della sua rovina. Egli fu vinto da un giovane Principe, disceso della stirpe reale, che non s' era mai lordato nel sangue inglese duranti le guerre civili, e che, liberando d' un mostro la sua patria cancellò tutto quanto aver poteano di dubbioso i suoi diritti. Una nuova epoca dell' istoria d' Inghilterra comincia con Enrico VII. Sembrava finalmente che la maledizione fosse espiata; e sotto questo regno si vide terminare la lunga serie d' usurpazioni, di sommosse e di guerre civili, la cui origine rimonta alla colpevole negligenza ch' era costata la corona a Riccardo II.

Tale è la connessione evidente di questi otto drammi: nondimeno non furono essi composti nell' ordine cronologico, poichè Shakespear, secondo tutte le apparenze, lavorò gli ultimi quattro prima degli altri; e se non altro tutti convengono in dire che le tre parti dell' *Enrico VI* furono il suo primo saggio in questo genere, ed il *Riccardo III*, sia per gli avvenimenti, sia per lo stile, ne è intentamente la continuazione. Shakespear, composti che ebbe questi quattro drammi, ritornò indietro fino all' epoca di Riccardo II, e con molto artifizio rannodò queste due serie di composizioni l' una coll' altra. Le trilogie degli Antichi ne fecero già vedere come non

era impossibile di formare un tutto drammatico ben circoscritto, e che nondimeno contenesse alcune allusioni ad un dramma, l'azione del quale seguita o precede a quella che si rappresenta.

La maggior parte di questi drammi istorici hanno tuttavia per conclusione un punto di riposo notabilissimo nell' istoria. Il *Riccardo II* termina colla morte di questo Re; la seconda parte dell' *Enrico IV*, coll'esaltazione del Principe di Galles al trono; l'*Enrico V*, con un trattato di pace colla Francia. La prima parte del Enrico *VI* finisce parimente con un trattato; la terza, coll'uccisione d' Enrico e col principio del regno di Edoardo; la sconfitta e la morte di Riccardo III pongono fine al dramma di questo nome. La conchiusione della prima parte dell' *Enrico IV*, e della seconda dell' *Enrico VI*, è molto meno soddisfacente, giacchè la morte di Percy non estinse quella ribellione dei Grandi del regno di cui vedesi la continuazione nel dramma seguente; e la vittoria riportata da York a S. Albano non fu del pari un avvenimento decisivo nelle guerre delle due rose. Ma Shakespear si sottomise a questo inconveniente per amor della bellezza del suo soggetto. Il quadro di quella terribile guerra civile era troppo grande e troppo ricco per un solo dramma, e nondimeno il corso degli avvenimenti non aveva alcuna posa. Più facilmente si sarebbe potuto rinchiudere ne' limiti d' un dramma il regno di Enrico IV; ma tale non era il suo interesse teatrale ed il suo splendore istorico che produr potesse un effetto notabile in un genere interamente serio. Laonde Shakespear diede molto sviluppo ai caratteri comici de' compagni del Principe di Galles, e l' apparizione di cotesti personaggi forma una specie di intermedio che riempie le lacune degli avvenimenti politici, e forma la metà del dramma.

Gli altri due drammi tratti dall' istoria di Inghilterra non si annodano immediatamente a' precedenti. Il Re Giovanni regnò quasi dugent'anni prima di Riccardo II e la morte di Riccardo III è separata dall' esaltazione di Enrico VIII al trono dal lungo regno di Enrico VII; regno che fu passato da Shakespear sotto silenzio, perchè non suscettivo d'essere trattato drammaticamente. Nondimeno il *Re Giovanni* e l' *Enrico VIII* possono essere tenuti pel prologo e per l' epilogo degli otto drammi che succedono l' uno all'altro senza interruzione. Nel *Re Giovanni* si cominciano a trattare tutti i soggetti politici e nazionali che operano poi tanto, e ci si veggono delle guerre e de' trattati colla Francia, un' usurpazione e le tirannie che necessariamente ne derivano, l'influenza del clero e le dissensioni de' Grandi. L' *Enrico VIII*, in quello scambio, ne introduce in un altro secolo, ne dipigne la politica della moderna Europa, i raffinati costumi della Corte sotto un monarca voluttuoso, il pericoloso stato de' favoriti che s' innalzano sulle reciproche rovine; in una parola, egli ne mostra il dispotismo in vista più ringentilito, ma che non è per questo nè meno ingiusto, nè men crudele. Shakespear tramesse in questo dramma varie profezie sulla nascita d' Elisabetta, e così condusse infino al secolo in che egli viveva, il suo grande poema sull' istoria degli Inglesi del medio evo. È probabile che egli abbia composto il *Re Giovanni* e l'*Enrico VIII* più tardi che gli altri drammi storici, ed abbia ciò fatto per meglio rannodarli insieme.

Gli avvenimenti politici e militari sono presentati nel *Re Giovanni* con tanto più di pompa, quanto meno si trova in essi di verace grandezza. La doppiezza e l' avidità dei Principi vi si esprimono in istile diplomatico. Il bastardo Faulconbridge è il vero interprete di questo genere di linguaggio. Egli si fa beffe degli occulti spedienti della politica, senza che però ne disapprovi l' uso, come quegli che tende a far la propria fortuna con mezzi analoghi; e confessa che, siccome il mondo non lascia verun altro partito, egli vuol piuttosto essere collocato fra gl' ingannatori, che fra gl' ingannati. Suo fratello gl' intenta un processo per cagione del suo patrimonio, e questo appunto lo fa riconoscere alla Corte per figlio naturale del famoso *Riccardo cuor di leone*. Una tal contesa forma il soggetto d' un picciol prologo dilettevolissimo e originalissimo, inserito nel dramma istesso.

In mezzo a tutta questa dissimulazione degli ambiziosi che il poeta ne dipigne in più guise, egli produce negli animi nostri un'impressione tanto più profonda, quando ne mostra la natura senza velo, e fa penetrare un raggio di luce nelle latèbre del cuore umano. Un vero capolavoro è quella scena così breve, in cui Giovanni, senza che osi esprimere chiaramente il suo pensiero, dimanda ad Huber di liberarlo del giovine Arturo che gli attraversa la strada al soglio. La tenera vittima d' una sfrenata ambizione, l' amabi-

le Arturo, eccita profondissimo interesse. La pietà ch' egli inspira, diverrebbe anzi troppo tormentosa, nella scena dove Huber si prepara a privarlo della vista con un ferro rovente, se l'incanto delle parole di questo garzone che intenerisce fino ad Huber istesso, non si diffondesse sopra gli affetti che vengono in noi destati. L' espressione del dolore materno di Costanza, quand' ella è informata della prigionia di suo figlio, è d' una bellezza che ti rapisce; e gli ultimi istanti del Re Giovanni medesimo, di questo vile usurpatore cui non possiamo nè stimare nè compiagnere, sono dipinti in guisa che ammorzano l' odio inspiratoci da esso, e ne riempiono l' animo di gravi meditazioni sui volontarj traviamenti, e sull' inevitabile destino de' mortali.

Shakespear ne dipigne nel *Riccardo II* un' anima nobile e reale che s' era incominciata ad abbandonare agli errori ed alle follie d' una gioventù indisciplinata, ma che viene detersa dalle sciagure, e fregiata, ancora in questa vita, d' immortale splendore. Quando l' infelice Riccardo, da poi che ha perduto l' amore ed il rispetto de' suoi sudditi, si vede ancor presso ad essero sbalzato dal trono, il pensiero dell' alta vocazione dei Re sveglia nell' animo suo affetti ardenti, sublimi e insieme dolorosi. Con una eloquenza, inspirata direi dal cielo, esprime l' idea che egli si forma dal carattere augusto, indelebile, superiore all' incostanza delle umane instituzioni, ch' è stato impresso a' Sovrani. Allorchè la corona terrestre è caduta dal suo capo, egli si mostra veramente re, e la sua naturale dignità respigne qualunque avvilimento. Tale è l' impressione di rispetto che egli produce in un povero palafreniere, il solo fra tutti i suoi sudditi che venga a visitarlo nella sua prigione. Quest' uomo esprime lo sdegno in lui suscitato dall' aver veduto Bolingbroke, nella marcia solenne per l'incoronazione, montare il destriero prediletto dell' antico suo signore. La serie degli avvenimenti politici che cagionano la degradazione di Riccardo, è ritratta con maravigliosa cognizione del mondo. Vedesi il flusso del favore che, ritirandosi dall' una parte e impetuosamente rivolgendosi all' altra, seco strascina tutto ciò che gli pone ostacolo. Parimente si vede Bolingbroke che già impera da re, e ch' è trattato per tale da' suoi fautori, mentre ch' egli vuol dare ancora ad intendere di non esser giunto fuorchè per sostenere armata mano il suo diritto d' eredità, e riformare gli abusi. Già da lungo tempo è consumata l' usurpazione, senza che pronunziato se ne sia il nome, e che la cosa sia patentemente riconosciuta. Il vecchio Giovanni di Gaunt è un modello di lealtà cavalleresca: egli ha l' aspetto d' un monumento de' tempi antichi a' quali è sopravvissuto. Suo figlio Enrico IV, la cui indole è mirabilmente sostenuta ne' tre drammi ov' egli comparisce, non lo somiglia in guisa veruna. Egli si mostra con quella mescolanza di durezza, di moderazione e di sagacità che giovò maravigliosamente a raffermarlo sopra un trono usurpato, ma spoglio d' ogni franchezza, d'ogni moto generoso, e tale in somma qual bisognava che fosse perchè nessuno potesse affezionarsi al governo di lui, e nascosse quasi desiderio dello sventurato Riccardo.

Il contrasto di due giovani eroi, il principe Enrico e Percy soprannominato Hotspur, sparge grande splendore sulle scene serie della prima parte dell' *Enrico IV*. Tutte le amabili e seducenti qualità sono date, per dir vero, al Principe di Galles; egli si mischia colla cattiva compagnia senza poterne mai far parte, e tutto ciò ch' è ignobile si accosta a lui senza che possa mai toccarlo. Le sue più folli stravaganze non sembrano che tratti maliziosetti che scappano dal suo spirito attivo, ritenuto a suo malgrado nell' ozio. Non prima gli si offre un' occasione che lo riscuote da una tale ebbrietà di spensierataggine, egli si atteggia con fierezza, e mostra il nobile contegno d' un vero cavaliere. L' inclito valore del giovane Percy sente pur tanto o quanto di rozzezza, d'orgoglio e di puerile ostinazione. Ma tali difetti che lo trassero a morte immatura, non possono sfigurare la nobile immagine di questo eroe. Il suo impetuoso ardore ne strascina seco, e non ci lascia giudicarlo. Shakespear seppe svolgere con grande sagacità le cagioni che fecero andare a vòto quella terribile sedizione suscitata contro un Principe veramente illegittimo e che non era punto amato. Le superstiziose idee che Glendower aveva concepite di sè stesso; la debolezza di Mortimer; l' indomito naturale del giovine Percy, sordo a tutti i consigli della prudenza; l' irresoluzione de' suoi vecchi amici; la mancanza di unità ne' disegni e nella trama de' ribelli; tutte queste particolarità sono caratterizzate con tratti fini e tuttavia pieni di verità.

Dopo che Percy è sparito dalla scena, tutto lo splendore dell' impresa si è spento. Re-

stavano ancora alcuni difensori subalterni di questa causa; ma Enrico IV li soggiogò colla sua politica, anzichè colle sue gesta. Nella seconda parte dell'*Enrico IV*, Shakespear impiega tanto più d'arte a fine di supplire alla mancanza di materia', quanto che egli non si permette mai d'adornare arbitrariamente l'istoria più di quello che ricerchi la forma drammatica. Confuse notizie della pugna dànno principio allo spettacolo. La profonda impressione che produce la caduta di Percy (di questo eroe il cui nome sembra destinato ad essere il grido di guerra d'una fazione ribelle), gli fa prendere ancora una parte attiva nelle pubbliche cose dopo la sua morte. Il poeta, negli ultimi atti, ne occupa de' rimorsi del Re malato e delle sue inquietudini sulla ribellione di suo figlio. Il colloquio ch' egli ha seco lui e la loro riconciliazione formano il soggetto d'alcune scene commoventi. Tuttavia non sarebbe ciò bastato a riempiero il disegno della composizione, se questi avvenimenti scrj non fossero stati interrotti da una specie di commedia che attraversa le due parti del dramma, arricchendosi a quando a quando di nuovi personaggi. Una tale commedia ha pure la sua catastrofe col complosso dell'azione, nel momento che Enrico V, solito che egli è sul trono, respigne a convenevole distanza i compagni de' suoi giovenili traviamenti, i quali si promettevano alto favore appresso di lui.

Falstaff è il carattere più comico oltr'ogni stima che abbia creato la fertile immaginazione di Shakespear. Egli introdusse questo personaggio in tre de' suoi drammi, ove lo presentò sotto aspetti sempre nuovi, e senza mai esaurirne l'effetto. Questa figura è talmente individuale e disegnata con tratti così precisi, che tosto produce, anche nell'animo del lettore, l'impressione d'un' antica pratica. Falstaff è un tristo, ma il più gradito ed il più lepido che sia mai vissuto. Ciò che egli ha di spregevole, non è per guisa mascherato: egli è vecchio, ma non per questo men dedito alla voluttà e a' diletti de' sensi; è corpulento fuor di misura, e di continuo attende a satollar l'ingordigia dell'epa; sempre indebitato e poco scrupoloso circa i mezzi di procacciarsi denaro, codardo, ciarliero, millantatore e bugiardo, si pronto a piaggiare gli astanti, come a schernire gli assenti, egli tuttavia non riesce mai odioso. Si vede che le sue tènere cure come per sè stesso non sono mischiate di malvagità verso gli altri. Tutto ciò ch' egli vuole, è di non essere infastidito ne' suoi diletti materiali, e difende il suo riposo con tutte l'armi del suo intelletto. Sempre vispo e gajo, sempre apparecchiato a farsi beffe degli altri, e ad essere egli stesso bersaglio degli altrui motteggi, con ragione si vanta d'avere uno spirito comunicativo ed è il miglior compagno di piacere che si possa mai scegliere. Sotto goffo sembiante, egli ha nondimeno molto accorgimento, e a meraviglia sa ritrarsi a tempo quando i suoi scherzi cominciano a dispiacere; non confonde le persone che debbe ossequiare, con quelle appresso delle quali può darsi una cotal superiorità familiare; ed è così persuaso che lo stile ch' egli tiene, non gli potrebb' essere comportato se non mercè del frizzo di sè medesimo, ch' egli non è mai serio, nè pur verso di sè medesimo e si vale d'espressioni comiche parlando della sua filosofia sensuale, delle sue relazioni cogli altri e di tutta la sua naturale abitudine. Non v' ha nulla di più arguto di ciò ch' egli dice, ne' suoi monologhi, sul punto d'onore, sulla gagliardia che infonde il vino, sugli sciagurati ch' egli arrolò per l'esercito, sul giudice di pace Shallows, ec. . . . Falstaff ha intorno a sè una intera corte di piacevoli caricature che risaltano a vicenda senza ecclissarlo. L'avventura del Principe travestito da ladro che gli ruba ciò che aveva egli stesso rubato, e che seco lui sostiene la parte ora di re ed ora del principe medesimo (esso Principe di Galles); il procedere di Falstaff alla guerra, la sua leva di reclute, la protezione ch' egli offre al giudice di pace, e che alla fine riesce a sè stesso così funesta; tutto questo forma una serie di scene caretteristiche d'un genere originalissimo, e cui la sola forma del dramma istorico può permettere d'introdurre.

Parecchi dei caratteri comici dell'*Enrico IV* sono continuati nelle *Donne di buon umore di Windsor*. Pare che Shakespear componesse quest' ultimo dramma per comandamento d'Elisabetta (*), la quale ammirava molto Falstaff, e desiderava che il

(*) È fuor di dubbio che questa commedia fu rappresentata alla presenza della Regina; parecchie descrizioni che si riferiscono a Windsor, ed un' allusione con cui Shakespear celebra poetichissimamente l'Ordine della Giarrettiera, rendono probabilissimo lo stabilire ch' essa fosse recitata in occasione d'una festa del detto Ordine, nel palagio di Windsor ov' era la sala d'adunanza de' cavalieri.

poeta glielo mostrasse innamerato di buona fede, ma palea fingere una passione per qualche interesse particolare, e soprattutto confidar d'essere riamato. Egli fa da civettone e si rivolga a due danne a un tratto, le quali si convengono di fargli una ionocente beffa, simulando di porgergli favarevale orecchio. Il disegno di questa composizione rientra nel cerchio ordinario della commedia, ma Shakespear v' intrecciò con grande artifizio e con molta vaghezza un altro intrigo amorosa. Trovasi quivi la medesima situaziane che si è taalo ammirata nell' *Ecole des femmes* di Molière, quella cioè d' un geloso che diviene il confidente ne' progressi del suo rivale, ed anzi è condotta in un modo assai più verisimile. Non vorrei però affermare che Shakespear ne sia stato l' inventore; comunque si sia, le idee di tal genere appartengono, per mio avviso, al patrimonio comune della commedia: tutto dipende dallo spirito e dall' estro nell' esecuzione. Falstaff, lasciandosi cogliere così spesso ai lacci cha gli vengono tesi, non sostiene per avventura la riputazione di sagacità ch' egli aveva ne' drammi precedenti; ma da che si è conceduto questo primo delirio in cui si fonda tutto l' intreccio, voglio dire l' idea di avere inspirato amore, sì tutto il resto non è troppo inverisimile. Questa illusiane è quella che lo adduce, all' età sua, e non ostante la sua eccessiva obesità e la sua avversione per ogni specie di pericolo, a mettersi in un' impresa che richiederebbe il coraggio e l' agilità della giovinezza; e da ciò derivano scene allegrissime quanto alcun' altra si trovi mai.

Fra tutte le opere di Shakespear, *Le donne di buon umore di Windsor* è quella che più s' accosta al genere della pura commedia. Questo dramma si volge interamente sulla dipintura degli antichi costumi inglesi e sulle relazioni domestiche. Quasi tutti i caratteri sono comici; e il dialogo, tranne due scene d'amore brevissime, è sempre in prosa. Nondimeno si può vedere anche da questo esempio che Shakespear avea per principio di non mai limitarsi all' imitazione d' un mondo prosaico, e che per mezzo di qualche ornamento più rilevato egli fece in tutte le opere sue brillar pure l'immaginazione. Egli ravviva la fine di questa commedia mercè d'una mescolanza di maraviglioso, ch'era particolarmente bene usato nel luogo nv' essa fu rappresentata. Una superstizione popolaresca porge qui la comodità d' una fantastica burla, di cui Falstaff è l'oggetto. Egli viene indotto ad aspettar la sua bella, travestito di sorte da esser tolto per l' ombra d' un cacciatore errante nella faresta di Windsor, e armato il capo d' un pajo di corna di cervo. In tale travestimento egli è sorpreso da un coro di donzelle e di garzoni in forma di Silfi che intessono, giusta la corrente tradizione, le loro danze notturne, e tormentano l'infelice Falstaff con leggiadrissime ballatelle. È questo l' ultimo tiro che gli vien fatto, e lo scioglimento del secondo intrigo d' amore vi si trova annodato in modo ingegnosissimo (1).

Il re Enrico V è manifestamente l' eroe favorito di Shakespear: ei lo adorna di tutte le virtù de' re e de' cavalieri; lo mostra prode, sincero, urbano, e, in mezzo alle sue luminose gesta, sempre inclinato a quella innocente malizia che rammenta la sua gioventù. Non era facile il mettere sulla scena l' istoria della vita di questo Principe dopo ch' egli ascese al trono. Le sue conquiste in Francia il solo avvenimento memorabile del suo regno, e la guerra è piuttosto il subbietto dell' epopeja, che della poesia drammatima. Allorchè gli uomini operano in massa gli uni contro gli altri, non si può fare che il caso non sembri aver parte nel successo de' loro sforzi, dove che il dramma dee solamente offrirci gli effetti che nascono, per una specie di necessità, dalle reciproche relazioni de' personaggi, dai loro caratteri, dalle loro passioni. Tuttavia, se già si trovano in alcune tragedie greche e battaglie e combattimenti (o vogliam dire i loro apparecchi e le loro conseguenze), molto meno ancora si può escludere da un dramma istorico l'ultima ragione de' re, la guerra. Acciocchè non pertanto essa nuocer non possa all'interesse drammatico, bisogna che sia puramente il mezzo di conseguire un altro fine, e non l' oggetto principale o l' argomento del dramma. Così, per esempio, le battaglie di che

(1) Nel *Pecorone* di ser Giovanni Fiorentino (*gior. 1, nov. 2.*), leggesi una storiella che ha molta analogia coll'intrigo principale delle *Donne di buon umore di Windsor*; ed un'altra novelluzza, di cui probabilmente si giovò pure Shakespear nella composizione di questo lavoro, poichè vi si trovano diverse circostanze che assai si rassomigliano a quelle introdotte da esso nella sua commedia, è riferita nelle *Piacevoli notti* di Strapparola (*notte 4, favola 4.*). Da questa fonte si vuol pure da taluni che Molière abbia attinta l'idea dell'*École des femmes*.

si parla al principio del *Macbeth*, servono a far risaltare la gloria dell'eroe e ad infiammare la sua ambizione, ed i combattimenti ond'è testimonio, lo spettatore, presso allo scioglimento, traggono seco la caduta del tiranno. Il medesimo si dica de'drammi tolti dall' istoria romana e dall' istoria d'Inghilterra, e di tutti que' soggetti in somma dove Shakespear unì la guerra al nodo drammatico. Profondissimo è il suo divisamento di non dipignere la sorte dell'armi qual cieca Divinità che favorisce a capriccio l' una o l'altra fazione. Senza discendere in particolarità puramente militari, a cui nondimeno alcuna volta egli pon mano, il nostro poeta fa dipendere l'avvenimento dalle qualità de' capitani e dall'autorità loro sull' animo de' soldati. Talora egli presenta l' esito d' una pugna come un decreto del cielo, e tuttavia non fa giammai forza alla nostra credulità. La coscienza della giustizia della sua causa e della celeste protezione rende intrepido uno de' capi, laddove il presentimento della maledizione che accompagna un' impresa colpevole, abbatte il coraggio del suo avversario (*). Non era possibile, ne l' *Enrico V*, di dare alla guerra un posto accessorio; non restava adunque a Shakespear altro modo per renderne drammatico il successo, che di prepararla anticipatamente per via di cause morali: ciò ch' egli fece con molto artifizio. Egli presenta dall' una parte, sotto vivacissimi colori, quella impaziente leggerezza de' generali francesi che, innanzi la battaglie d' Azincourt, faceva lor riputare il segnale della pugna per quello della vittoria; laddove egli ne mostra dall' altra parte il Re inglese ed il suo esercito, che, ridotti in cattivi termini fra le angosce della disperazione, pigliano la ferma risoluzione d'incontrare almeno onorevole morte. Per tal guisa egli contrappone i caratteri delle due nazioni, e ciò fa sicuramente con molta parzialità per la sua patria, ma trovar ne debbe alcuna remissione innanzi a tutti un poeta, quand' egli può specialmente appoggiarsi ad un fatto così memorabile, come la battaglia d' Azincourt.

In questo dramma, Shakespear circondò i grandi avvenimenti della guerra d'una quantità di tratti caratteristici e individuali, che pure alcuna volta sono comici; quindi egli introduce sulla scena un tardo Scozzese, un ardente Irlandese, un Gallo pedante ma pieno d' onore o di buone intenzioni, e tutti e tre parlano il loro dialetto particolare. Egli volle con questo far vedere che il genio bellicoso d' Enrico V aveva raccolto sotto alle sue bandiere non solamente gl' Inglesi, ma i popoli britannici eziandio che ancor non contava fra' suoi sudditi, o che non erano allora intimamente aggregati al suo impero. Alcune delle caricature del seguito di Falstaff si riveggono ancora alla coda dell' esercito; ma Enrico spiega la severità della sua disciplina militare con rimandar vergognosamente una tal genia in Inghilterra.

Nondimeno il poeta non istimò sufficiente tutta la varietà di questi differenti personaggi ad avvivare un dramma, l'unico soggetto del quale era una conquista; e però volle aggiugnere al principio di ciascun atto una specie di prologo cui davasi allora il nome di *Coro*. Egli unisce in questi poemetti la maestà epica all'ardimento lirico. La descrizione dei due campi avanti la battaglia è particolarmente un quadro notturno della più sublime bellezza. Il fine generale di questi tratti di poesia è d' avvertire lo spettatore che non si possono spiegare sul teatro in tutta la loro grandezza gli avvenimenti che si hanno in mira, e di recarlo a supplire colla propria immagiaativa ad una rappresentazione difettosa. Siccome il soggetto non è veramente drammatico, Shakespear uscì de' limiti del genere, e tolse cantare, a guisa di araldo, ciò che non si poteva per lui render visibile, anzi che rallentare il corso dell' azione con mettere lunghi racconti in bocca de' suoi personaggi. Egli medesimo confessa « che lo spettacolo di quattro o cinque « fioretti spuntati, e goffamente intrusi in « una ridicola pantomima di combattimento, « non può che disonorare il nome d' Azin- « court »; e lo scrupolo che traspare da tal confessione (comechè Shakespear non l' abbia avuto relativamente alla battaglia di Filippi ed altrove), ne guida ad esaminare fino a qual punto la rappresentazione visibile, sulla scena, della guerra e de' combat-

(*) Eschilo, colla medesima saggezza, nella sua tragedia tutta guerresca de'*Sette a Tebe*, diede a' duci tebani previdenza, risolutezza, coraggio, ed a' loro avversarj una temerità orgogliosa. Laonde rimane sempre il vantaggio a' primi fino al combattimento d'Eteocle e di Polinice, il cui esito, funesto ad entrambi, è pur l' effetto del delirio in che li getta la paterna maledizione. Veggasi la Lez. IV, pag. 49. Ma l' esempio di questo grande maestro era sconosciuto a Shakespear, nè certo egli ne aveva bisogno.

timeati, può essere permessa o consigliata. I Greci se ne astennero costantemente. Siccome l' arte drammatica, appresso di quel popolo, aspirava innanzi tratto alla dignità ed alla grandezza, a' non avrebbero potuto comportare la debole a meschina imitaziona di ciò ch' è veramente inimitabile, a si tenevano al far annunziare il successo de' combattimenti. Il principio donde muovono i poeti romantici, è totalmente diverso. Acciocchè essi ardiscano di offerir quadri maravigliosi e sempre sproporzionati a' mezzi meccanici dell' esecuzione teatrale, è forza che per ogni rispetto confidino nella immaginativa degli spettatori; e ciò fanno soprattutto nel nostro caso. Egli è cosa ridicolosissima che un pugno di combattenti male agguerriti, coperti d' armadure di cartone, a solo intenti a non farsi la più lieve scalfittura, fermino la sorte di due potenti imperj. Ma l' estremo opposto, voglio dire il troppo spettacolo, porta seco inconvenienti ancor più gravi. Dove si riesca a fare illusione rappresentando il tumulto d' una battaglia, l'assalto d' una fortezza, od altre imprese militari, il potere degli oggetti sensibili à sì grande, che rende lo spettatore incapace del genere d' attenzione ch' esige un' opera poetica, e l' essenziale viene oscurato dagli accessorj. L' esperienza ne insegna soprastaatemente che, qualunque volta si vogliono mostrar sulla scena combattimenti di cavalleria, gli attori quadrupedi non lasciano più agli altri che un posto secondario. Per buone sorte a' tempi di Shakespear non si ore per ancora inventata l' arte d' assicurare le vecillanti tavole del palcoscenico in guisa che far se ne potesse una cavallerizza. Egli dice agli spettatori nel primo prologo dell' *Enrico V*: « Quen« do parliamo di destrieri, fate conto di ve« derli con fierezza imprimere i loro agili « piedi sulla terra. » Egli è vero che la famosa esclamazione di Riccardo III, *Un cavallo, un cavallo! il regno mio per un cavallo*, fa parer molto straordinario che prima e dopo si vegga sempre combattere a piedi: ma torna meglio per avventura che il poeta e l' attore, mercè dalle vive impressioni ch' ontrambi producono, impediscano allo spettatore il fare una tale osservazione, cha se lo esponessero a distrazioni di mente per via d' una precisione più letterale.

Shakespear ed alcuni poeti spagnuoli hanno tratto sì grandi bellezze dalla rappresentazione attiva della guerra, che, ad onta di tutte le imperfezioni che l' accompagnano, non saprei desiderare che se ne fossero astenuti. Un abile direttore di spettacoli teatrali saprebbe oggidì pigliare un giusto mezzo fra l' eccesso a la mancanza d' apparecchio militare; egli impiegherebbe tutti i modi più artifiziosi da far supporre a' riguardanti che i guerrieri de' quali mostra i combattimenti, non sono che i gruppi staccati d' un immenso quadro cui l' occhio non può abbracciare nel suo intero, a quindi s' avesse a far ragione che l' azion principale succeda fuor dell' altrui vista. Una musica guerresca, più o meno lontana, a lo strepito delle armi somministrerebbero i mezzi di produrre questo genere d' illusione.

Con tutto il desiderio ch' ebbe Shakespear di far riseltare la gloria della conquiste d' Enrico V, non lasciò di svelare, secondo il suo costume, i segreti motivi dell' impresa di quel Re. Enrico avea bisogno d' una guerra esterna per raffermarsi in trono. Il clero bramava dal canto suo d' occupar fuor dal regno l' attività d' Enrico, a si profferiva ancora di pagar notabili contribuzioni con questo intento che scansar potesse una riforma che tolto gli avrebbe la metà della sue rendite. Laonde, in questo dramma, i più saggi de' vescovi si mostrano altrettanto solleciti di comprovare al re gl' incontrastabili suoi diritti alla corona di Francia, quanto egli stesso di porger loro l' occasione di mettare in tranquillo la sua coscienza. Essi gli ricordano che la legge salice non avava mai avuto, ne aver poteva la facoltà di regolare in Francia il diritto di successione el trono. Una quistione sì fatta è tutta discussa con assai più di concisione e di chiarezza, che non se ne adopera d' ordinario allorchè si trattano simili argomenti.

Enrico, dopo conquiste così luminose, volle raffermarne il possesso collo sposare une Principessa francese. Tutto ciò che risguarda una tale alleanza, prende nel dramma di Shakespear una tinte d' ironia, giacchè l'unico frutto d' un matrimonio che sembrava promettere ad ambedue le nazioni un felice avvenire, fu quel debole Enrico VI, sotto il cui regno le pubbliche cose andarono tanto al dichino. Ma nè quest' aria d' ironia, nè lo nozze di convenienze con che termina il dramma, debbono far presumere che il poeta sia passato mal suo grado dal genere eroico a quello della commedia.

Le tre parti dell' *Enrico VI* furono composte, siccome già notammo, prie de' drammi che abbiamo pur ora trascorsi. La scelta

di Shakespear cadde primamente sull' epoca dell' istoria d' Inghilterra più ricca d' avvenimenti terribili e funesti, poichè senza dubbio i quadri patetici seducono assai più un giovine poeta, che la graduata dipintura dei caratteri. Se qui non troviamo l' ingegno del nostro poeta nella sua piena maturezza, già lo vediamo non ch' altro in tutta la sua forza. Senza darsi briga dell' apparente incoerenza de' fatti contemporanei, ben poco egli si trattiene nelle preparazioni e negli sviluppi della sua tela. Tutte le figure s' avanzano rapidamente e s' annunziano da sè con tanta energia, che non è possibile il non riconoscerle. Shakespear ne trasporta in mezzo a scene che scuotono l' anima in guisa da poter servir di catastrofe a drammi lavorati sopra un disegno men vasto, per trascinarci verso uno scioglimento ognor più terribile.

La prima parte dell' *Enrico VI* non contiene che il principio delle dissensioni fra la rosa rossa e la rosa bianca, famose insegne che fecero in processo di tempo versar tanto sangue. Le vicende della guerra contro la Francia riempiono spezialmente la scena. Shakespear dipinse Giovanna d' Arco, questo essere maraviglioso che salvò la sua patria, colla parzialità di un nemico. Contuttociò egli non si fa a distruggere l' idea della sua vocazione celeste, e da prima ne la mostra circondata della pura gloria d' una vergine guerriera: egli suppone ancora (ed è questa una circostanza di sua propria invenzione) ch' ella strascini il duca di Borgogna sotto le bandiere francesi col fuoco della sua eloquenza; ma tosto la rappresenta traviata dall' orgoglio e dalla voluttà, e in atto di ricorrere agli spiriti infernali che la precipitano verso la sua rovina. A fronte ad essa compare Talbot, uomo di ferro, guerriero aspro e rude, che però ne commuove profondamente allora quando, ridotto a inevitabile morte, solo pensa a salvare il proprio figlio, prode giovinetto di cui vide pur dianzi compiuti i primi fatti d' arme. Di poi, quando Talbot si è inutilmente sagrificato, e che Giovanna d' Arco è caduta in mano degl' Inglesi; il poeta mostra in qual modo il matrimonio d' Enrico VI, contrario a' suoi politici interessi, cagioni la perdita delle province francesi; ciò che forma la conchiusione del dramma. La conversazion nel carcere fra il vecchio Mortimer e Riccardo Plantagenet, che fu poi duca di York, sviluppa il fondamento delle pretensioni di quest' ultimo Principe alla corona; ma considerata in sè stessa, è una bellissima elegia tragica.

Gli avvenimenti a cui soprattutto diede Shakespear molto rilievo nella seconda parte dell' *Enrico VI*, sono l' uccisione del duca di Glocester, soprannominato *Il buon Onofrio*, e le conseguenze di questo misfatto, la morte del duca di Beaufort, gli addi della regina Margherita e del suo favorito Suffolk, la morte che riceve questo medesimo Suffolk dalla mano d' un corsale, e la ribellione di Giovanni Cade, segretamente concitata dal duca di York. Una scena breve, ma sublime, è quella dove Enrico VI visita il cardinale Beaufort, che in fine di morte è tormentato dai rimorsi dell' uccisione di Glocester. A nessun poeta riuscì mai d' agitare a tal segno la nostr' anima, squarciando, nel momento che termina questa vita, il velo che nasconde l' eternità; e tuttavolta non è soltanto lo spavento ch' egli eccita, ma si bene una solenne commozione. Un reprobo ed un predestinato si trovano a fianco l' uno dell' altro, ed il pio Enrico dà l' idea della grazia celeste la quale infino all' ultim' ora sollecita i colpevoli, e vuol discendere nei cuori ancora capaci di riceverla. Shakespear vestì di colori nobili e tragici l' amore illegittimo della regina e di Suffolk. Senza palliare il loro fallo, senza far piegare la legge che li condanna, mediante la magica possanza delle sue espressioni egli ne muove a pietà de' loro affanni. Nella ribellione di Cade, il nostro poeta ha dipinto con una verità così sfolgorante il procedere d' un demagogo della feccia del popolo, e quel misto di terrore e di ridicolo che offre l' anarchica ebbrietà della moltitudine, che parrebbe esser egli medesimo stato testimonio oculare di parecchi avvenimenti de' nostri giorni, che certuni tengono per inauditi e fuor d' ogni esempio.

La seconda parte dell' *Enrico VI* presenta i principj della guerra civile, la quale spiega nella parte terza i suoi più terribili furori: il quadro si fa sempre più e più tetro, e i pennelli di Shakespear sembrano tuffati nel sangue. Vedesi con orrore la rabbia accendere la rabbia, la vendetta provocar la vendetta, e nell' universale spezzamento di tutti i vincoli della società si veggono anime naturalmente elevate indurarsi e diventar feroci. Gli scherni più amari insultano alla sorte degli aventurati, nessuno è cortese ai suoi nemici di quella pietà ond' egli stesso avrà tosto bisogno, e lo spirito di parte, soffocando i sentimenti di parentela, di religio-

ne e di patria, diviene l' unico incentivo di ogni azione. Allorchè il duca di York, all'ambizione del quale andavano pure unite belle qualità, è perito di morte immatura, più non si tratta in tal guerra fuorchè di sapere se verrà mantenuto sul trono un re incapace dei pensieri pubblici, o se vi sarà posto un re voluttuoso. Per una contesa sì fatta vedesi il generoso Warwick farsi prodigo della sua nobile vita, Clifford vendicor suo padre da furibondo, e Riccardo esercitarsi, per innalzar suo fratello al soglio, nell' arte dei delitti, arte che debbe un giorno spianarne a lui medesimo la strada. Enrico VI, in mezzo al disordine universale ond'egli è la causa innocente, ressembra l' immagine d' un Santo poco riverito, e nella quale nessuno ha fede. Egli non fa che versar lagrime impotenti sopra le atrocità che si commettono. Tuttavie questa sacra vittima, questo re fanciullo, nella sua semplice purezza è dotato in morte dello spirito profetico. Allorchè finisce per lo sventurato Enrico la grande tregedio della sua vita, egli ne predice un' altra ancor più spaventevole che s' esconde nel bujo dell' avvenire; una tragedie in cui regnerà la perfidia della più fredda malvagità, non eltrimenti che il furore delle sfrenate passioni regnò mentr' egli visse.

Il personaggio di Riccardo III è stato renduto celebre in Inghilterra da' grandi attori che l' hanno rappresentato; il che reagì pure favorevolmente sullo riputazione del dramma che porta questo nome. Di fatto parecchi di quelli che leggono Shakespear, hanno bisogno, per ben comprenderlo, di veder le opere sue energicamente interpretate sulla scena. Del resto, l' ammirazione che si ha per *Riccardo III*, è ben fondata, e solo io trovo ingiusto ch' altri lo tengano per superiore di gran lunga alle tre perti dell'*Enrico VI*. Una grande somiglienza nello stile e nello spirito della composizione fa manifesto che questi quattro drammi furono scritti successivamente e senza interruzione. L'ultimo è sempre annunzisto dal precedente, e questo è richiamato sempre da quello. Tutti sono diretti da' medesimi fini, e in una parola non formano che una sola opera. La profondità del carattere di Riccardo non è pure un pregio esclusivo del dramma di questo nome, poichè i trotti più notabili ne sono già delineati con molta precisione nelle ultime due perti dell' *Enrico VI*, e il primo discorso di Riccardo può tosto far presagire ch' egli sarà capece di tutto. Il suo regno, gran pezzo davanti preveduto, si annunzia come una di quelle nere nubi che lento lento s' avanzano dalle estremità dell' orizzonte, e scagliano il fulmine e la morte che lungo tempo chiusero nel loro seno. Due dei monologhi più sorprendenti di Riccardo, quelli dov' egli porge la chiave di tutta la sua naturale abitudine, si trovano nell' ultima parte dell' *Enrico VI*. Se le passioni acciecono gli uomini sopra il merito e la legittimità delle loro azioni, olmeno la malvagità non può fare di non riconoscere sè stessa: Riccardo, el pari che Jago, è uno scellerato che ha l' intima coscienza di ciò che egli è. Non parrà forse verisimile ch' egli si confessi per tale colle sue perole; me il poeta ha il diritto, allorchè un personaggio parla a sè stesso, di dar voce a' suoi pensieri più segreti, perciocchè altrimenti bisognerebbe escludere la forma del monologo (*). La deformità di Riccardo è l' espressione della sua malizia interna, ma n' è fors' onche l' effetto, giacchè la sua bruttezza sarebbe stata temperata dall' espressione del candore e delle benevolenza. L' essere contraffatto della persona sembre a lui un' odiosa trascuranze della natura, e quindi si pensa aver diritto di vendicarsi dell' umana società donde essa lo scevra. Egli esprime sublimemente questo concetto in alcuni versi che suonano presso a poco così: *Questa parola, amore, cui dànno i vecchi il soprannome di divino, abiti pur nel cuore degli uomini che fra loro s' assomigliano, non già nel mio: io sono un essere solo e segregato da ogni altro.*

La malvagità non è altro che un egoismo meditato e senza rimorsi; e siccome non può abiurare le forme dello morale ch' è la legge di tutti gli esseri pensanti, si studia di ridurre le sue ezioni o principj qualunque. Riccardo non niega nè la sua missione infernale, nè la turpitudine della sue anima; egli vuol soltanto giustificarsi con sè stesso per via di falsi ragionamenti. Non è dato e lui il piacere d' essere amato; che gli riman dunque selvo che il piacere di signoreggia-

(*) Egli è totalmente fuor della natura che un personaggio confessi al suo confidente di essere uno scellerato, benchè molte tragedie ne offrano esempi. Non v' ha dubbio ch' egli deve far conoscere l' animo suo, ma deve ciò fare senza servirsi d' espressioni che lo condannino, e come se i suoi sentimenti fossero talmente conformi alla natura, che non dovesse alcuno pensar di riprenderli.

re? Ora, non debb' egli rimuovere dal suo cammino tutto ciò che privar lo potria dell' unico suo godimento? È tanto più naturale che Riccardo desideri la felicità dell'amore, quanto che suo fratello Edoardo, di già privilegiato mercè del possesso della corona è dotato di nobilissimo e bellissimo aspetto, ed esercita sul cuor delle donne irresistibile potere. Riccardo, benchè pretende d' aver rinunziato a questo genere di conquiste, vi mette tutta la sua vanità, e, in mancanza delle attrattive esteriori, ricorre a' compensi d' un' insinuante piacenteria. Laonde Shakespear colla solita sua perspicacia ne mostra come il cuore umano, allor pure che si è fortemente dichiarato pel bene o pel male, è sempre soggetto a certe debolezze. Il divertimento prediletto di Riccardo è il motteggio, e a gran dovizia egli è fornito di spirito satirico. Egli disprezza gli uomini, perchè presume d' avanzarli in abilità, e fa così poca stima de' suoi satelliti, come de' suoi nemici. Nella sua generale ipocrisia egli adopera soprattutto le forme religiose, come se trovasse particolar diletto a rivolgere in profitto dell' inferno i benefizi celesti.

Il dramma del *Riccardo III* abbraccia l' ultima parte del regno d' Edoardo IV, e quindi comprende lo spazio di otto anni. Shakespear volle in esso mostrare tutte insieme le macchinazioni che innalzarono Riccardo al trono, ed i misfatti che per due anni soltanto ve lo poterono mantenere. Giusta il disegno immaginato dal poeta, il terrore assai più che la pietà dovova dominare in questo dramma, ed egli ebbe l'occhio ad evitare le scene patetiche che gli si paravano innanzi spontaneamente, piuttosto che a ricercarle. Laonde fra tutte le vittime di Riccardo, il solo Clarence è immolato sulla scena, e il sogno di questo principe sventurato dimostra l' onnipotenza dell' immaginazione del poeta ad inspirare lo spavento. Le parole ch' egli rivolge agli uccisori, eccitano per verità una forte perturbazione, ma questa impressione è temperata dall' idea che Clarence, colpevole d' un primo delitto, aveva già meritata la morte, benchè dovesse riceverla da suo fratello. Le più pure e le più innocenti vittime di Riccardo sono i due giovani Principi suoi nipoti; ma questi appena appena si veggono, e la loro morte fa semplicemente il soggetto d' un raccoato. Anna, che ha dato segno d'incomprensibile debolezza piegandosi a sposar l' uccisore del suo consorte, sparì e senza che si sappia che ne sia più seguito. Lord Rivers e gli altri amici della regina sono personaggi troppo secondarj da muoverci a vivo interesse. Hastings perde tutti i suoi diritti alla pietà per cagione dell' insultante sua gioja quand' è informato della caduta de' suoi nemici. Buckingham, questo vile fautore del tiranno, si offre da sè medesimo alla scure del carnefice. Nel fondo del quadro si vede Margherita, vedova d' Enrico VI, qual Furia vendicatrice del passato che evoca la maledizione dell' avvenire; tutte le sciagure che i suoi persecutori si tirano addosso, sono un balsamo salutare per le velenate ferite del suo cuore. Alla sua profetica voce s' uniscono di tratto in tratto altre voci di donne, organi delle imprecazioni e della disperazione.

In quanto a Riccardo, egli è l' anima, o piuttosto il genio infernale di questa tragedia. Egli adempie la promessa che avea già fatta d' insegnare al sanguinario Machiavelli l' arte delle tirannide. Il poeta non dimeno varia l' impressione d' un orrore troppo uniforme, mediante la continua occupazione in cui tiene gli spettatori il profondo dissimulare di Riccardo, la sua capacità, la sua prudenza, la sua prontezza di spirito, la sua impetuosa attività, il suo coraggio. Egli si batte alla fine da disperato contro Richmond, e muore come un eroe sul campo di battaglia. Il poeta non poteva cambiare questo scioglimento che, sebbene istorico, non soddisfa più che tanto il sentimento morale, come fu notato sagacemente da Lessing in occasione d' un dramma tedesco. Come s'adoperò dunque Shakespear a vincere questa difficoltà? Con maravigliosa invenzione egli ne schiude innanzi un giorno del mondo avvenire, e ci mostra il colpevole nell' estremo della sua vita già notato del marchio della riprovazione divina. La notte che precede al combattimento, veggonsi Riccardo e Richmond addormentati nelle loro tende. Le ombre degli infelici trucidati dal tiranno escono dalla terra l' uno dopo l' altro e lo maledicono, poi si rivolgono al suo avversario e lo colmano di benedizioni. Tali apparizioni non sono, propriamente parlando, che sogni renduti visibili; ma non è meno per gli occhi una inverisimiglianza che le tende dei due capi sieno collocate sì vicino l' una dell' altra. Senza dubbio però, osava Shakespear confidarsi di spettatori poetici, se così possiam dire, la cui immaginativa, compre-

re? Ora, ezze così sfolgoranti, come quelle di tali visioni e del monologo di Riccardo al suo svegliarsi, ingrandirebbe lo spazio a suo piacere. La catastrofe è somigliantissima a quella di Macbeth in quanto alle circostanze; ma, dove si paragoni la maniera, colla quale Shakespear ha presentata e l'una e l'altra, ognuno si renderà persuaso ch'egli osservò puntualmente la giustizia teatrale (quale almeno dobbiamo immaginarcela) quand'egli palesa la maledizione o la grazia celeste che riposa sulla anima degli uomini, in conseguenza de' loro sentimenti e delle loro azioni

Benchè gli ultimi quattro drammi di questa serie istorica sieno quelli che rappresentano gli avvenimenti meno antichi, l' *Enrico IV* e l' *Enrico V* hanno una tinta molto più moderna. Ciò procede in parte dal gran numero di scene comiche che vi si trovano, poichè il comico non si può fondare che nell'imitazione de' costumi, non solamente patrj, ma eziandio contemporanei. Si direbbe che Shakespear abbia dato a bello studio forme gotiche anche alla parte seria dell' *Enrico IV* e del *Riccardo III*. Le sanguinose rivoluzioni e gli scempi delle guerre civili sembrano a' posteri un passo retrogrado nella civiltà d'una nazione, e di fatto simili guerre ritirano sovente i popoli verso uno stato di insubordinazione e di barbarie. E quand'anche l' inclinazione naturale d' un giovine poeta avesse arrecato Shakespear a trasportare il suo subbietto fino ad una maravigliosa lontananza, egli sarebbe stato pur bene favorito dal suo istiato. Lo spirito della poesia eroica è di dare alla stirpe umana disparita dalla terra una forza soprannaturale ed una volontà invincibile. Il perchè si odono le voci d' un Talbot, d' un Warwick, d' un Clifford, quai trombe marziali che invitano alle conquiste straniere, o che raccolgono la turba sotto le bandiere de' capi-parte. Le sanguinose discordie delle case di York e di Lancaster furono l'ultima effervescenza dell' indipendenza feudale. Era questa la contesa de' grandi, e non del popolo; i vassalli non erano strascinati alla guerra se non che dietro a' loro signori. Più tardi gl' individui si perdettero nella massa, e nessun guerriero, come un Warwick, potè ancora essere un *facitore di re*.

Shakespear è non meno istorico profondo, che grande poeta. Dove si metta a confronto il suo *Enrico VIII* co' drammi di cui parlavamo, apparirà chiaro che l' Inghilterra passò subitaneamente, sotto il governo pacifico ed economico d' Enrico VII, dall' energica turbolenza del medio evo allo stato di calma e di sommissione che caratterizza i tempi moderni; cambiamento che si può attribuire od alla influenza del resto dell' Europa, o vero all' affievolimento che succede a lunghe agitazioni. Da che dunque Shakespear, di pari come tutti coloro che sono inspirati dal genio dell' arti, si lasciava dominare dal suo soggetto, il suo *Enrico VIII* ha dovuto prendere un' apparenza prosaica; ma se questo dramma è di molto inferiore a parecchie opere del nostro poeta pel volo della fantasia, per la forza de' concetti e de' caratteri, vi si può nondimeno ammirare una grande finezza di discernimento ed assai cognizione del mondo e della Corte. Quale accortezza non era bisogno per maneggiare, alla presenza d' Elisabetta, argomenti così gelosi e che sì strettamente la toccavano, senza intaccar non pertanto i diritti della verità? Shakespear ebbe l'arte di smascherare per occhi perspicaci il tiranno, con mostrarlo qual era in effetto, pieno d' alterigia e d' ostinazione, insensibile, voluttuoso, e così smoderato nelle testimonianze della sua grazia, como avido di vendetta sotto il manto della giustizia: e nondimanco un tal quadro è presentato in guisa che la figlia d' Enrico VIII può mirarlo in un aspetto favorevole. Benchè la legittimità d' Elisabetta fosse fondata sopra la nullità del primo matrimonio di suo padre, Shakespear mise sotto una luce molto incerta tutto ciò che risguarda il negoziato del divorzio fra Enrico e Caterina d' Arragona, e chiaro si vede che gli scrupoli del re altro non erano che la bellezza d' Anna Bolena. Caterina è veramente l' eroina del dramma; la sua virtù, le sue sventure, il suo stato senz' appoggio, la sua dolce e ferma resistenza inspirano il più profondo interesse. Dopo Caterina, la caduta del cardinale Volsey particolarmente reca a sè gli altrui sguardi. Il regno d' Enrico VIII non si adattava nel suo tutto alla forma drammatica; sarebbe stato uopo ripetere le medesime scene, e far vedere altre mogli ripudiate o tratte al patibolo, altri aderenti precipitati dall'auge del favore nelle prigioni, e tostamente condannati alla morte. In questo dramma Shakespear diede bastevoli mostre di tutto quanto caratterizza la vita d' Enrico VIII. Il luogo dov' egli s' arresta, non offre una pausa notabile nell' istoria; e però dobbiam perdo-

nargli d' aver fatto passare un' adulazione per uno scioglimento. Il dramma finisce colla dipintura della gioja generale che cagiona la nascita d' Elisabetta, e con predizioni sulla felicità che il cielo le destina, e ch' ella diffonderà intorno a sè. Soltanto un simile colore dato alla conchiusione poteva salvare l' ardimento del resto dell' opera. Shakespear certamente non si faceva illusione sopra il valore di questa malizia drammatica. La vera catastrofe è la morte di Caterina, ed egli si è quindi permesso d' accelerarla.

Trascorrendo io, come ho fatto, i drammi che sono universalmente riconosciuti per lavori di Shakespear (*), mi sono al possibile, contenuto da quelle lodi indeterminate che solo provano la sproporzione fra ciò che si sente e la facoltà d' esprimerlo. Ad alcuni parrà ch' io mi sia allargato nelle mie osservazioni sovra Shakespear troppo più che non comportavano il fine e il disegno di queste Lezioni, laddove altri stimeranno insufficiente il mio discorso. Ma pure io sarò pago se, mettendo i miei uditori in un giusto punto di vista, avrò facilitata la cognizione di questo grande poeta a coloro che non sono ancor pratichi con esso, e se avrò ricordato a' suoi ammiratori alcuni de' numerosi pensieri che l' opere sue fecero nascere nel loro animo (1).

(*) Veggasi alla fine del volume l' Appendice sui drammi che si è posto in disputa so appartengano a Shakespear.

(1) Nelle *Note* precedenti si è potuto vedere come Shakespear si sia giovato delle cose italiane per ordire la tela de'suoi drammi; e ciò prova che, non ostente il suo gran genio fecondo e inventivo, egli non aveva a sdegno d'accattare altronde validi soccorsi alla sua fantasia. Noi non ci siamo fermati a notar di mano in mano i difetti che s'incontrano nelle opere di questo poeta, sì perchè ciò non era lo scopo del nostro lavoro, e sì perche un tale assunto ci avrebbe portati troppo lungi: se tanto spazio fu bisogno al sig. Schlegel per mettere, in mostra i tesori di Shakespear, molto maggiore se ne richiederebbe a voler tutto ammassare e l'orpello e il loto. Le opere di Shakespear si possono paragonare a ricchissime miniere, dov'è necessaria l'opera della chimica per separare i metalli preziosi dagl'ignobili e dalla terra; e così dicendo, mostriamo di non accostarci a chius'occhi alla sentenza del sig. Schlegel il quale ammira tutto ch'ei trova in Shakespear, come giojelli senza pari usciti allora dalle mani del più valente orafo. Che però l'ammirazione sua per questo poeta sia spesse volte fanatismo e bollore di parzialità, lo dicono i compatriotti stessi di Shakespear. Il *Corso di letteratura drammatica* del sig. Schlegel fu, due anni sono, tradotto in inglese da Giovanni Black. Que'Giornali subitamente ne rendettero conto al Pubblico; ed uno de'più riputati si espresse in questa forma: « Il sig. Guglielmo Schlegel è stato già da molto tempo celebrato sul Continente come filosofo critico e come ottimo traduttore di Shakespeare e di Calderon nella sua lingua nativa. La signora De Staël confessa gli obblighi suoi verso questo scrittore per le cognizioni ond'egli le fu generoso nell'esame delle opere del genio tedesco, ed il sig. Sismondi, nel suo libro della *Letteratura del Mezzodì*, fa testimonianza onorevolissima de'talenti e della dottrina di esso. La presente opera (*Corso di letteratura drammatica*) contiene un ragguaglio storico-critico del teatro antico e moderno, greco, latino, italiano, francese, inglese, spagnuolo e tedesco. La maniera con cui l'autore osserva i *capi d'opera* tragici e comici, in queste differenti lingue, è in generale ingegnosa e giusta; ed i suoi speculativi ragionamenti su i princip j del gusto sono spesso non meno soddisfacenti che profondi. *Ma egli talvolta porta l'amore della teoria e lo spirito di parzialità più oltre che non è certamente permesso.* Ciò ch'egli dico di Shakespear, è maravigliosamente caratteristico e debbe riuscir sommamente grato al lettore inglese; è questo in vero il miglior saggio che siasi dato intorno alle composizioni di quel gran genio da veruno scrittore, sia nazionale, sia forestiere. *Il sig. Schlegel va soggetto solamente ad una eccezione: egli vuole che Shakespear non abbia avuto alcun difetto. Ora noi pensiamo, a rincontro, che questo poeta ne ha molti, e che senza suo discapito avrebbe potuto averne altrettanti di più. L'essere pertinace nel negare ch' egli abbia difetti mostra un diffidare del suo genio* (*). » — Anche la signora De Staël; la cui maniera di pensare ha tanta analogia con quella del sig. Schlegel, analizza in un suo libro (**) le opere di Shakespear, e con giusta meraviglia ne addita le grandi e innumerevoli bellezze; nondimeno ella non può fare che non ne confessi ancora le macchie che a quando a quando offendono l'occhio. Il perchè n'è avviso di qui rapportare le sue parole, come quelle che per l'autorità loro presso la setta filoromantica serviranno ad ammorzare un cotal poco le iperboli del sig. Schlegel; iperboli fuor di misura, ond'hanno ragione di risentirsi le altre

(*) *Edinburg Review*, February 1816.

(**) *De la litterature considerée dans ses rapports avec les institutions sociales.* T. I.

Lezione Decimaquinta.

L' istoria drammatica degl' Inglesi si divide in due periodi, il primo de' quali è il più importante. — Antica disposizione del teatro e vantaggi ch' esso aveva. — Stato dell' arte della declamazione al tempo di Shakespear. — Primordii della letteratura drammatica in Inghilterra. — Lilly, Marlow, Heywood. — Ben Jhnoson; giudizio portato sulle opere di quest' ultimo poeta. — Massinger e gli altri autori del tempo di Carlo II. — Corruzione de' costumi e del gusto. — Dryden, Otway ed alcuni poeti contemporanei. — Carattere generale degli autori comici da Wircherly e Congreve fino alla metà del secolo XVIII. — Tragedie di questo medesimo periodo. — Rowe. — *Il Catone* d'Addisson. — Poeti de' tempi più moderni. — Tragedia urbana; Lillo. — Garrick. — Stato presente del teatro inglese.

Il grande poeta di cui ragionammo nella Lezione precedente, fa un' eccezione così unica in tutta l'istoria dell' arte, che ne parve di dovergli riserbare un posto particolare. Appresso de' suoi predecessori egli non trovò quasi che nulla da imparare, e la possente autorità ch'egli esercitò sopra gli scrittori che vennero dopo lui, non ha fatto che

nazioni.« Nelle opere di Shakespear (ella dice) si trovano bellezze di primo ordino, bellezze di tutti i paesi e di tutti i tempi; ma ci si trovano eziandio difetti che appartengono al suo secolo, e stranezze a cui gl'Inglesi sono tanto assuefatti, che ancora oggidì vengono applaudite grandemente sulle loro scene... I drammi di Shakespear tratti dalla storia inglese, come i due sopra Enrico IV, quello sopra Enrico V, ed i tre sopra Enrico VI, sono molto esaltati in Inghilterra; ma per me li reputo nondimeno assai inferiori, in generale, alle sue tragedie d'invenzione, il *Re Lear* il *Macbeth*, l'*Amleto*, *Giuletta e Romeo*. Le irregolarità di tempo e di luogo sono quivi assai più che altrove notabili, e, per dir breve, Shakespear cede in essi, più che in tutti gli altri suoi componimenti, al genio della moltitudine. La scoperta della stampa ha necessariamente diminuita la condiscendenza degli autori pel gusto nazionale; essi pensano maggiormente all'opinione dell'Europa; e, sebbene importi soprattutto che un dramma destinato per la scena faccia buona riuscita alla rappresentazione, gli scrittori, accorgendosi che la loro gloria può estendersi appresso delle altre nazioni, evitano più studiosamente le allusioni, le facezie, i personaggi che solo possono piacere al popolo del loro paese. . . . Shakespear fece nelle sue tragedie quello che sogliono fare gli spiriti incolti; egli si mise al sicuro del giudizio del gusto, con rendersi oggetto del fanatismo popolaresco; e così operando, si portò da scaltro capoparte, ma non da buono scrittore. I popoli settentrionali vissero per più secoli in uno stato sociale insieme e barbaro che dovette per lungo tempo lasciare fra gli uomini ricordanze di rozzezza e di ferocia. Shakespear conserva ancora delle tracce di tali ricordanze. Parecchi de' suoi caratteri sono dipinti coi soli lineamenti ammirati in que' secoli ne' quali non si vivea se non per combattere e far mostra di forza fisica e di coraggio militare. Shakespear sente pure dell' ignoranza in cui erano i suoi contemporanei rispetto a' principj della letteratura. I suoi drammi sono superiori alle tragedie greche in quanto alla filosofia delle passioni ed alla conoscenza dell'uomo, ma sono loro di gran lunga inferiori in quanto alla perfeziono dell'arte. Lungherie, ripetizioni inutili, immagini incoerenti, sono difetti che sovente si possono rimproverare a Shakespear. Gli spettatori erano allora di così facile contentatura, che non era d' uopo che il poeta fosse più che tanto severo in faccia a sè stesso. Affinchè un poeta drammatico giunga a quella perfezione che gli può permettere il suo ingegno, è necessario ch'egli non s'aspetti d'essere giudicato nè da svaporati vecchioni, nè da garzoncelli che trovano la loro commozione in sè stessi. I Francesi hanno sovente condannato le scene d'orrore che offre Shakespear: io per me credo che tali scene possono essere censurate, non già perchè cagionino nell' animo troppo forti perturbazioni, ma perchè distruggono talvolta fino all'illusione teatrale. . . . Allor-

veruno di essi gli abbia rapito il suo segreto. Da due secoli e più che i suoi compatriotti coltivano con vivo zelo tutti i rami delle scienze e delle belle arti, egli non è stato, per loro propria confessione, sorpassato da nessuno, nè ancor si vede chi tampoco sia giunto a pareggiarlo.

Nell' istoria del teatro britannico, di cui verrò di presente abbozzando i tratti principali, sarò costretto di riparlar sovente di Shakespear. La letteratura drammatica degl' Inglesi è ricchissima: essi vantano un gran numero d' autori che si sono segnalati nell' arte di caratterizzare con originalità i loro personaggi, e di produrre effetto in sulla scena. Vero è ch' essi non ebbero le mani legate ad una quantità di futili osservanze e di regole arbitrarie, e che non s'è mai pensato di stabilire in Inghilterra un tribunale accademico del buon gusto: ciascuno sceglie così nell' arti, come nella vita, ciò che s' avviene al suo ingegno od al suo modo di sentire. Con tutto questo gli scrittori inglesi non fuggirono interamente nè le diverse influenze della moda, nè il contagio dello spirito de' secoli differenti.

Noi continueremo a seguire i medesimi principj ed a fermarci sulle opere poetiche che ne sembrano più perfette, e scorreremo rapidamente le produzioni della seconda e della terza classe.

L' istoria de' primordj del teatro britannico è stata sufficientemente rischiarata dai letterati inglesi e singolarmente da Malone. I primi sperimenti drammatici furono quivi, così come da per tutto, moralità e misteri. Egli pare nondimeno che gl' inglesi si sieno segnalati in questo genere innanzi alle altre nazioni. Vedesi nella storia del concilio di Costanza che i prelati inglesi sollazzarono tutti gli altri ecclesiastici, per un certo intervallo delle sessioni, colla rappresentazione d'un dramma latino sopra un argomento religioso, e che sì fatto spettacolo, o interamente nuovo o di gran lunga superiore a quelli che si conoscevano in que' tempi di semplicità, recò molto diletto. Non si può, propriamente parlando, far rimontare l' origine del teatro in Inghilterra oltre il regno d' Elisabetta. Gio. Heywood, buffone d' Enrico VIII, è tenuto pel più antico degli autori comici di quel paese. Il solo lavoro di esso che trovisi stampato nella Raccolta di Dodley, porta il titolo d' *Interludio*, ed è un dialogo piuttosto che un dramma. A rincontro, si può dare a buon diritto il nome di commedia ad un' operetta, *L' ago della madre Gurton*, che fu rappresentata la prima volta nell' anno 1560. Per vecchio che ne sia il linguaggio ed il verso, non si può non riconoscervi un autore dotato del vero talento pel genere del basso comico. Tutto l' intreccio si volge sopra un ago perduto; la povertà che argomentar dobbiamo dalla grande importanza d' un simile avvenimento, e tutto lo stato domestico de' personaggi vi sono dipinti nel modo più gajo che immaginar si possa. Singolarissimo soprattutto è il carattere d' un astuto accattone. Il comico alquanto rozzo di questo dramma somiglia per un certo rispetto a quello dell' *Avocat patelin*, ma non gli fu dato, come alla commedia francese, l' onore d' essere rimesso in sulle scene sotto una forma più moderna.

L' istoria del teatro inglese si divide naturalmente in due periodi. Il primo comincia all' innalzamento d' Elisabetta al trono od in quel torno, e si estende verso la fine del regno di Carlo I, allorchè i Puritani, nella loro possanza maggiore, proibirono tutti gli spettacoli. I teatri stettero chiusi per tredici anni, nè furono aperti se non quando Carlo II risalì sul trono. Questa interruzione, i cambiamenti che s' erano introdotti nella maniera di pensare e ne' costumi, finalmente l' influenza della letteratura francese, già floridissima, diedero a' drammi scritti dopo il ristabilimento della dignità reale un carattere tutto differente. Egli è ben vero che furono con diligenza raccolte le più delle

chè il governatore della torre ov'è rinchiuso il giovane Arthur, fa recare un ferro rovente per abbruciargli le pupille, lasciando stare dell'atrocità d'una scena cosiffatta, debbe succedere sul teatro un'azione da non si poter imitare, ed alla cui esecuzione starà lo spettatore così attento che ne dimenticherà l'effetto morale . . . Shakespear rappresenta eziandio troppo sovente ne'suoi drammi il dolor fisico: Filottete è l'unico esempio d'un effetto teatrale prodotto da esso; ma sono le cause eroiche della piaga di Filottete che permettono di rivolgere l'attenzione e la pietà de'riguardanti sopra i suoi patimenti. . . . Finalmente uno de'più grandi difetti di Shakespear è quello di non essere semplice nell'intervallo de'tratti sublimi. Bene spesso egli è affettato allorchè non è trasportato dal suo genio. Egli manca dell'arte di sostenersi, voglio dire l'arte d' essere così naturale nelle scene di trapasso, come ne'più bei moti dell'anima. »

opere dell' antica scuola, ma lo spirito che le aveva dettate, si era estinto. Si può dare il nome di scuola all'unione de' vecchi Drammatici inglesi, poichè di mezzo alle differenze individuali si ravvisa una tendenza comune nelle loro produzioni; sicchè sarebbe impossibile confondere insieme i drammi composti innanzi e dopo Cromwell, quando bene il linguaggio e le allusioni alle circostanze de' tempi non dessero lume a distinguerli. Si potrebbero agevolmente distribuire in differenti classi le produzioni dell'epoca più moderna; ma piccolo frutto si trarrebbe da simile travaglio. La vacillazione del gusto pubblico ha dato impulsi totalmente diversi all' ingegno degli scrittori, e l' amor delle produzioni straniere s'è tanto radicato, che il teatro inglese, a parlare schietto, ha di mano in mano perduto fisonomia e carattere. Gli autori drammatici del primo periodo hanno assai più d' importanza che gli altri per un Critico il qual cerca da per tutto l' originalità, e così poco si cura dell' imitazione. E nondimeno, mettendo da parte Shakespear, si possono a questi antichi poeti rimproverare difetti e sviamenti infiniti, laddove all' incontro parecchi autori più moderni si procacciano stima colla pulitura e regolarità delle loro composizioni.

Ci ha de' momenti che lo spirito umano fa tutto a un tratto passi giganteschi in una arte infino allora sconosciuta, come se un lungo sonno avesse accumulato le sue forze. Il secolo d' Elisabetta fu, in Inghilterra, una di tali epoche per la poesia drammatica. Questa regina, durante il suo lungo regno, vide i primi tentativi del teatro inglese ed i capolavori più perfetti che l' abbiano onorato. Shakespear aveva il sentimento della rapidità de' progressi che fanno ad un tempo, appresso di tutto un popolo, certe facoltà non ancora esercitate; quindi, in un sonetto, egli chiama il suo secolo *these time bettering days* (questi giorni di miglioramento). Il gusto de' giuochi scenici crebbe con tanta celerità, che nello spazio di sedici anni si fabbricarono a Londra o s'accomodarono ad uso di teatro diciassette edifizj, dove che due soli bastano presentemente ad una popolazione quasi doppia. È il vero che non si davano spettacoli tutti i giorni, e che la maggior parte di que' teatri non erano meglio forniti gran fatto dei nostri castelli da burattini; nondimeno contribuivano ad eccitare lo zelo degli scrittori e moltiplicavano le produzioni drammatiche, imperocchè ciascun teatro doveva procurarsi un repertorio particolare, e ciò per cagione che i drammi, se pur venivano pubblicati, non erano mai renduti alla stampa se non molto tempo dopo la loro comparsa, ed una sola compagnia comica ne possedeva il manoscritto. Con tutto che si vedessero comparire su questi piccoli teatri assai produzioni o deboli o cattive, pure l'emulazione che ne seguiva, tornava certamente in grande utilità. Di tutti i generi di poesia, il drammatico è il solo dove l'esperienza sia necessaria, e l' uomo d' ingegno ne acquista con poco di costo riguardando le cadute de' suoi rivali. Quest' arte richiede davvantaggio una vigorosa risoluzion d' animo; il che può mancare ad un sovrano ingegno, o perchè difficilmente gli riesce di soddisfar sè stesso, o perchè, più d' ogni altro, egli trova piacere a nudrire in segreto un parto favorito della sua fantasia. Egli è dunque per lui gran ventura che la gara e la sollecitudine di quelli che si gettano in tal carriera con mezzi più deboli de' suoi, gli sieno sprone a lavorare pel Pubblico.

Cosa utilissima ancora ad un poeta drammatico è l' avere immediate relazioni coll' azienda del teatro, così a fine di prevenire i suoi bisogni, come a fine di regolare gli spettacoli a suo senno. Laonde gli autori inglesi erano a un tratto quasi sempre commedianti. Il teatro non aveva allora grandi pretensioni letterarie, e non riceveva la legge da' pedanti. Nascevano, è vero, gelosie e discordie fra gli scrittori; ma il Pubblico pigliava spasso delle loro contese, anzichè se ne impacciasse, e decideva senza parzialità secondo il grado di piacere che gli procuravano le opere loro. Vedevasi regnare così appresso de' poeti e degli attori, come appresso della nazione, ciò che fa prosperar le belle arti, l' amore dell' arte istessa; e questo amore era in tanto più evidente, in quanto che lo spettacolo si presentava sotto le forme più modeste ed anche più umili, nè si abbelliva con ornamenti estranei e con quel lusso di moltiformi trovati che sviano l' attenzione mentre seducono la vista.

Gli ammiratori di Shakespear saranno curiosi di conoscere il luogo dove a' suoi tempi furono recitate l' opere sue. Si ha un'incisione che rappresenta il teatro da lui guidato, e che si chiamava il *Globo* dall' emblema d' un Ercole che subentra nel luogo d' Atlante. Esso è un edifizio massiccio sen-

za alcuna architettura e quasi senza finestre visibili. La platea era all' aria aperta ; vi si recitava di giorno ; e tutte le dacorazioni consistevano in tappezzerie appese a qualche distanza delle pareti , e che lasciavano diversi passaggi liberi. Un palco scenico innalzato di sopra all' altro , o piuttosto una specie di balcone , trovavasi nal fondo , e rappresentava differenti oggetti secondo l'occazione. I commedianti , salvo alcuni casi rarissimi, portavano l' abito del loro tempo, ed al più s' abbigliavano di cappelli coperti di grandi piume e calzavano scarpe fregiata d' ampie rosette. I soliti mezzi di travestimento erano parrucche , barbe posticce, ed ancha talora certe maschera. I personaggi di donne erano rappresentati da garzoncelli, la cui voce non manifestava ancora il sesso; ed anzi due compagnie comiche delle più rinomate in Londra erano interamente composta di giovani cantori ascritti alla cappella dalla regina od alla chiesa di s. Paolo. Fra un atto e l' altro non c' era musica, ma se ne faceva uso bensì, come vaniva in taglio, durante la rappresentazione. Lo spettacolo era a quando a quando ravvivato da marce militari, danze, canzoni , e il suono della tromba annunziava con alto strepito l' arrivo de' grandi personaggi. In origina , ci avea pur l' uso di rappresentare, innanzi al vero dramma, l' azione stessa par mezzo d' una pantomima talvolta allegorica (*dumb shew*) , a fine di dare anticipatamente una certa diraziona all' aspettativa da' riguardanti. Nell' *Amleto* si veda che Shakespear ritenne ancora quest' uso.

La presente squisitezza degli spettacoli ne ha talmente guastati, l' architettura, le illuminazioni, la musica, le scene che si cambiano come per incantesimo , le macchine, lo sfoggio degli abiti, tutto questo lusso teatrala pare a noi così indispensabila, che dureremmo fatica a privarcene per ritornare all' antica povertà. Nondimeno il vecchio sistema teatrale aveva sul nostro alcuni vantaggi da potersi agevolmente dimostrare. Allorchè gli spettatori non venivano distratti dallo splendor degli accessorj , erano di tanto più difficile contentatura in riguardo agli oggetti essenziali , alla composizione stessa, ed allo sceneggiare degli attori. Quando non si può aggiugnere alla perfezione negli ornamenti esteriori, un vero intendente rinunzierà più presto a tutto ciò che piaca agli occhi , che permettere sia divertita la sua attenzione da tentativi imperfetti o di cattivo gusto: e la perfazione ancora in questo genere è molto rara.

Da un secolo e mezzo circa , s'è cominciato ad aver cura del vestire degli attori : tutte le novità che si sono introdotte in questo particolara, hanno di mano in mano fatto meravigliara la moltitudina; ma non si ha cha a volgere un guardo alle stampe onda vanno fregiate le opera drammatiche di ciascun' epoca , per convincersi della puerile affettaziona degli abiti da teatro e del potere cha ha sempre esercitato la moda , ad onta degli sforzi che fecero di continuo gli attori a fine di darsi l' aria antica o straniera. Una specie di guardinfante , sull' andar di quelli che usavano le donne , era altra volta tenuto per indispensabile ad un eroe; le grandi parrucche e la nastriere si sono pur mantenute più lungamente nella tragedia cha nella società; ed i commedianti non si sarebbero arrischiati di mostrarsi altramante in sulla scena, che incipriati e innanellati le chiome e con un almo ornato di piuma biscolori , anche molto tempo dopo che disusate erano simili fogga. Aggiugnavasi a questo una corazza di carta d'argento ed una ciarpa di taffetà, ed eccoti un Alessandro od un Achille. Alla per fine si è veduto risorgere un gusto più puro, a regna oggidì sui teatri d' alcune grandi città una maniera di vestire dotta e rigorosa. Questo perfezionamento è dovuto in parte alla genarale riforma introdotta dagli antiquarj nella arti , a in parte ancora al gusto che hanno preso le donne per gli abiti greci, imperocchè sempra la attrici trovarono via di trasportara in sulla scena le mode che facevano risaltar le loro attrattiva nel bel mondo. Nondimeno è rarissimo ancora il vedere un commediante il quala sappia portare con garbo la toga romana od il manto greco, e che ne' momenti di maggior passiona non sia troppo occupato a sciogliersi da' suoi drappi, od a cingersena con eleganza.

Tutto il nostro sistema di dacorazioni è stato immaginato per l' Opera musicala , in cui di fatto ha luogo meglio che altrova; ma si trovano in esso varj difatti, alcuni da' quali inevitabili, ed altri che ovviar si potrebbero con usarvi certe diligenze a cui non si bada. Io pongo nel novaro de' difatti inavitabili primieramente l' interruzione delle linee delle decorazioni latarali, allorchè si ossarvano da tutt' altro punto cha da quello pel quale furono calcolate ; in secondo luogo la graduale diminuzione a cui si sottomettono ,

giusta le leggi della prospettiva, tutti gli oggetti supposti in lontananza, onde nasce la sproporzion loro co' personaggi che arrivano dal fondo del teatro; poi la luce che venendo dall' alto e dal basso, è sempre sfevorevole; appresso il difetto d'accordo fra le ombre ed i lumi imitati e le ombre ed i lumi reali; quindi l'impossibilità di ristrignere a piacimento la scena, onde risulta che l' interno d' una capanna ha le stesse dimensioni che quello d' un palagio, ec. ec.

I difetti nelle decorazioni a' quali si potrebbe rimediare, sono la mancanza di semplicità e di grandi masse tranquille; l' accumulamento d' oggetti superflui, che divertono l' attenzione e che non banno altro fine se non di far brillare l' abilità del pittore o di riempiere lo spazio che bisogna decorare; quindi un' architettura ammanierata, incoerente, o che sarebbe impossibile nella realtà, imitata con una varietà di colori che non si osserva in alcun marmo al mondo. Non ci ha che l' ignoranza del Pubblico che possa render ragione della buona riuscita di parecchie scene, a cui gl' intelligenti preferirebbero a gran pezza una tinta uniforme. Il gusto che si ha universalmente per lo splendore dello spettacolo e per la magnificenza degli abiti, ha renduta l' amministrazione del teatro una cosa tanto difficile e dispendiosa, che i buoni drammi e i buoni attori sono diventati puri accessorj.

Benchè l'antico teatro inglese non avesse, propriamente parlando, ciò che noi chiamiamo decorazione, non si potrebbe negare che vi fosse impiegata l' arte del macchinista; senza di che sarebbe impossibile il figurarsi la rappresentazione del *Macbeth*, della *Tempesta* e di parecchi altri drammi. Sotto il regno di Giacomo I, il famoso architetto Inigo Jones fece muovere diverse macchine ingegnose e complicate per accrescere vagbezza alle *Maschere* di Ben Johnson che furono rappresentate alla Corte.

Nel tempo de' primi progressi dell' arte drammatica, così in Ispagna come in Inghilterra, si supponeva, allorchè la scena era rimasta vòta, che fosse succeduto un cambiamento nel luogo dell' azione, benchè la decorazione non lo indicasse. Questa circostanza influiva a gran segno nella composizione delle opere. Il poeta non aveva bisogno di tener consiglio col *decoratore*, nè d' informarsi se nel magazzino del teatro si trovava tutto ciò ch'esigeva il suo dramma. Egli non mozzava l' azione per evitare i cambiamenti di tempo e di luogo, ma la esponeva naturalmente e com' era avvenuta. Si lasciava all' immaginativa tanto la cura di riempiere le lacune indicate dai discorsi dei personaggi, quanto di figurarsi altri siti. Egli è però il vero che questo richiamo alla facoltà creatrice che da sè compie un tutto imperfetto, fa presupporre spettatori non solo benevoli, ma intelligenti e capaci di poesia. La vera illusione, per quanto io stimo, è quel rapimento d' animo prodotto dal poeta e dall'attore, che fa dimenticare l'istante presente e perdere di vista gli accessorj. Una impaziente curiosità spinge bene spesso gli spettatori a spiare dall' una parte e dall' altra le differenze, mai sempre inevitabili, fra la rappresentazione e la realtà, ma non dà segno che della debolezza dell' immeginazione e dell' incapacità di levarsi fuori di sè. Questa resistenza all' illusione, questa incredulità prosaica, potrebbe andare tant' oltre che riuscisse alla fine impossibile agli artisti drammatici, i quali hanno pur sempre bisogno di favore, di dare alcuna specie di piacere per via delle loro imitazioni, e si perverrebbe in ultimo a distruggere un'arte che non si troverebbe aver corrispondenza col cuore umano.

Oggidì si muovono lamenti, e con giusto titolo, perchè gli spessi cambiamenti di scene ne' drammi di Shakespear sono causa di distrazione: ma questo non è difetto del poeta. È uopo sapere che a' suoi tempi i drammi inglesi, e così pure gli spagnuoli, uscivano senza indicazioni di località. Soltanto gli editori moderni hanno creduto di dover aggiugnere tali indicazioni in Shakespear; il che è pedantesca esattezza. Se si avesse a guidare la rappresentazione d'uno de'drammi del nostro poeta, bisognerebbe semplicemente cancellare in testa a parecchie scene le parole: *un altro appartamento nel palazzo*; *un' altra strada*; *un' altra parte del campo di battaglia*, ec.; tutto si troverebbe allora in ordine, e i cambiamenti di decorazioni più non sarebbero numerosissimi.

Quelli che giudicano d' ogni cosa in sulle apparenze, si daranno a credere che sopra un teatro così privo di splendore com' era l' antico teatro inglese, dovesse pur essere trascurata l' arte del recitare; ma io ne ritraggo una conclusione al tutto opposta. Alcuni Inglesi hanno già asserito che gli autori dell'epoca antica erano superiori a quelli della nuove, almeno fino al tempo di Gar-

rick; e se di tale asserzione non ci fossero altre prove, potrei convalidarla coll'opere di Shakespear medesimo. I principali personaggi de' suoi drammi richiedevano evidentemente un grandissimo attore. Lo stile elevato e conciso della sua poesia non può esser renduto intelligibile se non mediante la declamazione più energica e più flessibile. Sovente uno sceneggiar muto, indispensabile e insieme difficile, non è tampoco indicato; e come mai un poeta che lavorava unicamente e immediatamente pel teatro, avrebb' egli fatto dipendere l'esito della rappresentazione dall'effetto d'una pantomima che poteva totalmente fallire per l'imperizia d'un attore? Shakespear si sarebbe esposto a lasciar vilipendere il suo ingegno se non avesse confidato in abili interpreti de' suoi pensieri. Il nome e la riputazione d'alcuni dei grandi attori della sua compagnia si sono pur conservati infino a' nostri giorni.

Difficilmente si crede possibile l'unione di due talenti sovrani in un uomo stesso, e si è quindi presunto senza motivi sufficienti che Shakespear non fosse stato che un commediante mediocre. Le istruzioni per altro ch' egli fa dare da Amleto alla compagnia comica volante, provano almeno che s'intendeva molto avanti di questa materia. Egli possedeva ancora una qualità eccellente per la scena tragica e da essere difficilmente compensata, voglio dire una bella e nobile fisonomia. In oltre non è verisimile che Shakespear sarebbe stato trascelto per direttore d'uno de' primi teatri dell'Inghilterra, s'egli medesimo non fosse stato buon attore e sufficiente a bene indirizzare i suoi compagni; perciocchè Ben Johnson, scrittore riputatissimo, non potè pure ottenere un impiego di commediante, come quegli che mancava di naturali disposizioni ad arte cosiffatta. Da parecchi passi de' drammi di Shakespear si può congetturare che infin da' suoi tempi già vi fosse una moltitudine di cattivi attori i quali cadevano in tutti gli errori che rimproveriamo a' nostri; ma un Pubblico di difficile contentatura sapeva allora farne ragione.

Soltanto nell' Inghilterra stessa può un Critico studiare con qualche profondità l'antico teatro brittannico; ma dove si volesse determinare per l'appunto ciò che Shakespear potè imparare da' suoi predecessori, bisognerebbe la prima cosa raccogliere tutto quanto esisteva innanzi a lui, e quindi stabilir l'epoca precisa che uscì fuori ciascuno de' drammi de' suoi contemporanei, la quale indagine sarebbe difficilissima, giacchè questi drammi non si mandavano alla stampa se non molto tempo dopo la loro prima rappresentazione. D'altra parte, se le opere degli autori che vivevano al tempo di Shakespear, hanno qualche somiglianza colle sue nello stile e nell' uso di certi mezzi, si può tuttavia domandare se ne sono i modelli imperfetti o vero copie sparute; imperciocchè Shakespear, non meno che Raffaello, senz'essere mai stato infedele al suo genio originale, seppe trarre profitto da' progressi de' suoi rivali.

Si fecero pure, di que' tempi, in Inghilterra, alcuni sforzi infruttuosi per ristabilire la forma dell' antica tragedia coi Cori; ma simili tentativi, al pari che la maggior parte di quelli di tal genere, mostrano in qual falso aspetto abbiano i Moderni osservato gli Antichi. Le imitazioni di cui parlo, non presentano nè anche quell'esterna somiglianza co' loro modelli, che facile sarebbe soprattutto a ritrarre. Si è molto citata una tragedia d'un signore inglese, intitolata *Ferex e Porex*, che uscì sul principio del regno d'Elisabetta. Pope ne vanta la regolarità, e presume che se i poeti contemporanei non si fossero allontanati da tal sentiero, il teatro inglese avrebbe pigliato un carattere classico; pure non v'è nulla così privo d'anima, di vita, di moto e di varietà, come questo *Ferex e Porex*. Una sonnifera monotonia nello stile, un freddo ammasso d'accidenti, consulte e racconti senza fine, ecco ciò che possiamo notarvi: non v'è tampoco osservata l'unità di luogo e di tempo, nè quindi s'intende che cosa abbia voluto dir Pope con questo suo giudizio.

Il *Mustafà* è un'altr'opera fallita della medesima specie: esso non offre che un tessuto di sottigliezze sulla ragione di Stato, e ciò che dicono i Cori, sono piccoli trattati di tale materia; in somma vi si trova lo spirito delle ultime composizioni di Corneille. Ben Johnson cita con lode uno de' predecessori di Shakespear, chiamato Kid, il quale rifece la *Cornelia* di Garnier: questo dramma è dunque una copia degli antichi di terza o di quarta mano.

Il primo dramma serio in cui si sia aspirato all' effetto popolaresco, è la *Tragedia spagnuola*, così chiamata dal luogo della patria dell' autore a cui fosse stata usurpata. Questo dramma si mantenne lungamente sulle scene, tuttochè i poeti più moderni

l'abbiano fatto oggetto de' loro motteggi e delle loro parodie. Spesso occorre che il Pubblico si ricrede a stento di una predilezione concepita nel primo entusiasmo inspiratogli da un'arte nuova; anche allora quando gli si è dappoi fatta conoscere quest'arte sotto una forma più perfezionata. Il dramma preallegato è pieno d' assurdi, e l' autore si arrischiò a dipignare situazioni e affatti troppo forti pe' suoi mezzi. La catastrofe che dovrebb'essere terribile, riesce ridicola: parmi di vedere un fanciullo, la cui mano incerta non tira giù che contorni mal fermi e fuor di proporzione. Nondimeno, in mezzo ad un'enfasi eccessiva, il dialogo è spesse volte naturale ed anche familiare, e nella progressione delle scene si scorge un non so che di facile e di vivace che fa comprendere fino a un certo segno il felice successo d' un' opera cotanto imperfetta.

Lilly e Marlow meritano d'essere notati fra i precursori di Shakespear. Lilly era un erudito cha si travagliò grandemente d' introdurre una studiata affettazione nella prosa inglese ed ancha nello stile della società. Egli divenne pertanto lo scrittore alla moda, e le illustri signore s' ingegnarono, il meglio che poterono, di foggiare il loro linguaggio sul modello del suo libro intitolato *Epheus*, Lilly fece una commedia in prosa, la *Campaspe*, la quale ne prova che non basta un manicaretto d' aneddoti e di motti madrigaleschi a formare un tutto drammatico. In somma, Lilly aveva dello spirito, ma era privo di gusto nel fatto dell' arti belle. A riscontro, Marlow era più ricco di vero ingegno, e s' aperse una strada migliore. Egli trattò l' istoria d' Edoardo II, senza adoperarvi, a dir vero, punto di scienza, ma con una sorta di candore e di semplicità che fa buon effetto nelle scena patetiche. I suoi versi dolci e fluidi mancano affatto d' energia, nè vedo come mai Ben Johnson abbia potuto parlare della forza de' versi di Marlow (*Marlow's mighty lines*). Shakespear certamente non poteva trarre alcun profitto dalla leziosa affettazione di Lilly; ma, per contrario, parmi di scorgere il debole schizzo de' suoi primi quadri storici nell'*Edoardo II* di Marlow.

Infra i drammi de' predecessori di Shakespear contenuti nella Raccolta di Dodley, ve n' ha due, *Il guardaboschi di Wakefield* e *Grim carbonajo di Croydon*, che mi sembrano antichissimi. Questi drammi non sono privi di quel genere di merito che possono avere opere da burattini. Il primo è fondato sopra una tradizione popolaresca; il secondo sopra una leggenda burlesca; ed entrambi sono pieni della più schietta allegria.

Non mi sarei fermato più che tanto sui primi saggi del teatro brittannico, se non si fosse ultimamente asserito in Inghilterra che i drammi di Shakespear somigliano assai a quelli del suo tempo che sono adesso obbliati. I riscontri puramente esteriori non debbono recarci maggior meraviglia che l'identità del vestire ne' ritratti della medesima epoca; ma la parola somiglianza si dovrebbe solo applicare a ciò cha prova l'analogia di spirito e di sentimento nel genere trattato dall' uno e dagli altri. In oltre, fuorchè le opera citate non sieno assolutamente anteriori a' drammi di Shakespear, è assai verisimile che sieno imitazioni di questi, come dir possiamo de' lavori di Decker, di Marston, di Webster e d' altri. Questi autori non hanno con Shakespear che una somiglianza apparente, e che risguarda i supposti difetti sui quali ancora si disputa, piuttosto che le universali bellezze intorno a cui tutti sono d' accordo.

Chapman, il traduttore d' Omero, e Tommaso Heywood meritano un giudizio più favorevole, se almeno si può far giusta stima del loro ingegno dagli unici e pochi saggi della Raccolta di Dodley. Chapman trattò con sufficiente forza comica la famosa istoria della Matrona d' Efeso, sotto il titolo di: *Le lagrime della vedova*. Una composizione d' Heywood, *La moglie uccisa per bontà*, è una tragedia urbana; tanto è vero che questo genere, che s' è voluto spacciar per nuovo, è realmente antichissimo. Il soggetto di questo lavoro è la storia d' una moglie teneramente amata, la quale però s' è lasciata sedurre da un uomo che aveva ricevuto da suo marito immensi benefizi. Scopresi la colpa di essa, e non potendo il suo sposo risolversi a prendere contro di lei nessuna deliberazione più dura che quella d' allontanarla da sè, senza nuocere alla sua riputazione, ella è talmente commossa da tanta bontà, che si muore di cordoglio. La seduzione non è condotta in questo dramma per mezzo di sagaci gradazioni, ma le ultime scene sono per verità commoventissime. Un fine morale chiaramente enunciato è per avventura essenziale alla tragedia urbana, o piuttosto egli è per mezzo di questo fine medesimo che il rappresentamento del destino degli uomini, qualunque sia il grado

in che vengono presupposti, discende dall'altezza ideale per arrivare in una regione inferiore. Ma dove si ammetta questo genere tragico subalterno, si troverà che ciò ch'esige la morale, è pur ciò che ricerca l'arte drammatica, e che i principj più austeri concordano colla poesia più sublime. Niente è sì penoso, come la vista di quel pentimento equivoco che forse eltro non è che un mezzo di sottrarsi al castigo; ma il vero rimorso, l'amaro dolore che costa la perdita irreparabile dell'innocenza, è suscettivo di colori veramente tragici. Diasi al dramma, di cui parlavamo, una conchiusione felice, quella medesima che, non ostante lo scandalo degli uomini severi, procacciò tanti applausi a un dramma de' nostri giorni (1); vi si ammetta un' altra riconciliazione che quella del letto di morte, vi si rinnovi il nodo coniugale, e si vedrà se oltraggiando la morale non si è distrutta la poesia.

Questo dramma d'Heywood è per altro disteso con negligenza. Un secondo intrigo, male annodato col principale, non serve che a raffreddare l'interesse. Heywood era un commediante e insieme un poeta sì fecondo, che fece o rimaneggiò dugentoventi opere teatrali. Egli non si pregiava punto di produzioni che gli costavano sì poco, dimodochè lasciò perdere la maggior parte dei suoi manoscritti: solo venticinque sono i drammi di lui che si sono potuti raccogliere e stampare.

Gli autori che abbiamo di sopra menzionati, ed altri ancora, ebbero felici successi durante la loro vita, ma non lasciarono gran memoria di sè, e non ci ha pure che ben pochi rivali od allievi di Shakespear i quali abbiano conservato una certa riputazione. I più rinomati fra questi sono Ben Johnson, Beaumont o Fletcher, e Massinger.

Ben Johnson trovò nell'anima generosa di Shakespear gl'incoraggiamenti onde abbisognava il suo ingegno. Il suo primo lavoro, ancor molto imperfetto, *Ciascuno secondo il suo umore*, fu ricevuto da' Comici in sulla raccomandazione di Shakespear. Questo grande poeta corresse egli medesimo il dramma intitolato *Sejano*, e in entrambi sostenne uno de' personaggi principali. Ma tale benevolenza fu mal ricompensata, poichè Johnson si volse contro il suo protettore coll'arme della sua grande erudizione, l'unico vantaggio ch'egli potesse avere da lui. Egli sparse i suoi drammi ed i suoi prologhi d'allusioni mordaci, e sopratutto assalì, come contraria al buon gusto, quella magia dell'immaginazione ch'è la dote più luminosa di Shakespear. Bisogna però notare, a giustificazione di Johnson, ch'egli era nato sotto una stella infausta; tutti i suoi drammi cadevano l'uno dopo l'altro, e solo ottenevano applausi passeggieri, laddove Shakespear era esaltato a cielo dalla nazione. In oltre, i suoi rivali lo irritavano continuamente con satire d'ogni guisa in cui egli era dipinto qual pedante che voleva saperne più di tutti, e mille altre circostanze contribuivano a dargli noja. Ad ogni modo non si può negare ch'egli non fosse dotato di molto senno e di molta capacità. Johnson si esercitava nell'arte sua con applicazione e con zelo; egli stesso se ne rendeva testimonianza; ma non poteva presentire che la natura gli avesse negato ciò che non s'ottiene con isforzo veruno, voglio dire la grazia. Egli pensava, come disse Lessing in un caso simile, che ognuno può ritrar gloria dalla sua industria. Laonde prese per partito di dichiarare anticipatamente che le sue produzioni erano buone, e che, se mal riuscivano, ciò si doveva imputar solo al cattivo gusto del Pubblico.

Johnson era un poeta critico nel buono e nel cattivo senso di questo vocabolo; sempre cercava di render conto esatto a sè stesso di ciò che aveva a fare, ed ecco perchè gli riuscì d'acquistar lode soprattutto nel genere de' drammi di carattere, dove meglio ha luogo la ragione che la fantasia ed il sentimento. Egli non pose nell'opere sue se non quello che può somministrare l'analisi critica, poichè egli era avviso che essa aggiugner possa al principio di tutto ciò che piace; nè s'accorgeva che l'essenza più preziosa della poesia, quello spirito volatile che dà vita ad una finzione, viene a svaporare nel crogiuolo del Critico. Le sue opere non hanno quell'anima, quella sconosciuta magia che ne rapisce per ragione appunto che non si può definirla. Si desidera ne' suoi squarci lirici quel senso d'armonia, quell'accompagnamento musicale delle immagini poetiche che punto non dipende dall'esatta osservanza del ritmo. In generale egli non ha mai que' pregi involontarj che

(1) Il dramma a cui allude qui l'Autore, è senza dubbio quello di Kotzebue intitolato *Misantropia e pentimento*: la sua censura è giustissima.

sfuggono quando si tenta d' afferrarli;e tanto meno dobbiam farci meraviglia ch'egli senta il valore delle sue composizioni, quanto che egli conosce a un puntino ciò che v'ha speso, ed i suoi titoli letterarj, al pari che virtù acquistate, sono il prezzo maritato dei suoi sforzi. Egli componeva non senza molta fatica, e una fatica è pure il leggere ciò ch' egli scrissa. Le opere sue si rassomigliano a edifizj utili e solidi, davanti ai quali sia lasciato sussistere una ponderosa armatura che impedisca all' occhio di ben vederli a un colpo, e di ricevere un' impressione armonica del loro beninsieme.

Esistono due tentativi di Johnson nella tragedia e un numero notabile di commedie e di *Maschere*. Egli poteva sollevarsi all' altezza dello stile tragico, ma non aveva cuore che sentisse. È cosa inoltre straordinaria che uno scrittore, com' egli, il quale conosceva sì bene gli Antichi e si severente aveva insistito nella necessità d'imitarli, si sia poi tanto allontanato nelle sue tregedie, e per la forma e per la sostanza, da' grandi modelli greci. Si può quindi giudicare da questo esempio quanta sia l' influenza che esercitano negli spiriti più indipendenti le maniera d' un secolo e il moto già impresso ad un' arte.

Considerato la vasta estensione che Johnson volle dare al suo *Sejano* ed al suo *Catilina*, non si poteva in questi drammi aver riguardo alla unità di tempo e di luogo, ed egli ancora v' introdusse una moltitudine di personaggi secondarj; il che non si vede mai nelle tragedie greche. Egli è vero che l'ombra di Cesare recitata, nel *Catilina*, il prologo, a un di presso come l' ombra di Tantalo nell' *Atreo e Tieste* di Seneca, e che vi si trova pure un Coro moralista che dogmatizza alla fine di ciascun atto; ma la sua presenza non è naturalmente spiegata, nè si vede ch' egli sia compreso nella tessitura generale del dramma. A ciò si ristrigne tutta la somiglianza di Johnson cogli Antichi. Del rimanente egli s' attiene alla forma dei drammi storici di Shakespear, spogliandoli però di tutto il suo prestigio pittoresco. Parmi verisimile che Johnson avesse già sotto occhio i drammi di Shakespear tratti dall' istoria romana, se non altro quando compose il *Catilina*. Ad ogni modo, egli non rapì al suo rivale l' arte così difficile di far valere i diritti della poesia restando fedele alla verità. L' istoria è rimasa istoria fra le sue mani; essa non ha spiegato il volo ad una sfera più alta, e questo autore trattò gli avvenimenti politici piuttosto come affari importanti, che come grandi azioni.

Il *Catilina* ed il *Sejano* sono buoni studi drammatici della storia, l' uno secondo Sallustio e Cicerone, l'altro secondo Tacito, Svetonio e Giovenale. Tuttavia nel *Catilina*, dramma per altro molto superiore al *Sejano*, si può notare una distribuzione poco armonica di massa troppo eterogenee: il primo atto ne disgusta per non so qual rozzezza, ma pure è quello che ha maggior estro tragico; vi si vede una segreta congrega dei congiurati, e pare che la natura corrisponda con tristi presagi al cupo entusiasmo del delitto: l' atto secondo usurpa fortemente i diritti della commedia, con dipignere i raggiri d' alcune donne corrotte che scopersero la congiura; e il resto del dramma contiene da' fatti messi in dialogo e sviluppati con molto intendimento, ma senza grandezza poetica di sorte alcuna. Egli è gran danno che Johnson abbia stampato il testo del *Sejano* tal quale fu da esso composto, e che non abbia fatto parte al Pubblico da' cambiamenti immaginati da Shakespear. Sarebbe stato curioso il vedere di quali mezzi si fosse servito quel grande poeta a ravvivare la fredda uniformità d' una simile composizione, e avremmo potuto giudicare fino a che segno aveva potuto il suo genio piegarsi alle idee altrui.

Dopo questi saggi, Johnson prese commiato dalla Musa tragica: il suo ingegno lo rendeva più atto alla commedia, ed egli doveva ben riuscire soprattutto nella commedia di carattere, come colui ch' era inclinato al motteggio serio, anzichè alla schietta allegria. Gli ultimi poeti satirici de' Romani, assai più ancora che i loro poeti comici, gli servirono di modello. Egli non era dotato di quella dolce giovialità che tocca innocentemente tutti gli oggetti, e che, sotto la forma di semplice facezia, è per avventura tanto più filosofica, quanto che nasconde piuttosto un' ironia universale, che un' istruzione determinata. Le idee comiche di Johnson sono frutto d'uno spirito osservatore, anzichè figlia della fantasia. Laonda i suoi drammi, in generale, sono difettosi in quanto all' intreccio. Egli teneva troppo conto della purezza del genere per far uso di favole romanzesche, nè mai pose mano nelle Novelle. Ma non cessa per questo che i mezzi ond' egli si vale ad annodare e sciogliere i suoi drammi, non sieno sforzati e inverisimili, con tutto che

nessuna invenzione ardita e felice venga a sedurre l'immaginativa. Allorchè il suo disegno è divisato sopra una buona idea, egli si piglia tanto spazio per lo sviluppo dei caratteri, che bene spesso perde di vista l'intreccio, e l'azione procede lentamente e a grande fatica. Egli ne ricorda que' pittori eccessivamente esatti che si aguzzano di imitare i minimi difetti de' loro modelli. Ora gli è rimproverato a' suoi personaggi d'essere ritratti d'individui, e ora d'essere astrazioni personificate. Egli sembra che fra questi due rimproveri sia contraddizione, e nondimeno hanno entrambi qualche fondamento. Johnson era singolarmente metodico: afferrato ch'egli aveva un carattere in un certo aspetto, persisteva a presentarlo nella stessa guisa infino all'ultimo. Tutto quello che non avesse avuto correlazione colla sua idea dominante, e solo avesse giovato a dar vita al quadro, sarebbe a lui parso un traviamento. Quindi i nomi de' suoi personaggi sono significativi a segno che riescono disaggradevoli, ed egli v' aggiugne per ristoro lunghe descrizioni dichiarative. Con troppo sottile scrupolo egli osservò il principio generale degli autori comici, l'imitazione della vita reale. Non si sarebbe potuto che lodarlo d'aver dipinto i costumi del suo tempo e della sua nazione; ma egli corre dietro a particolarità estrinseche, alle affettazioni ed ai vezzi alla moda, a quella bizzarria di spirito che chiamavasi allora *humour*, a tutto ciò che fugge in un col momento istesso ch' ebbe vita. Per la qual cosa il sale delle sue commedie svaporò prontamente, ed allorchè sotto Carlo II si riapersero i teatri, già più non si trovarono attori ch' entrar sapessero nel vero senso de' suoi personaggi di caricatura. Acciocchè simili colori locali non sieno soggetti a impallidire, è mestieri che molto spirito serva a fissarli, ed è quello che faceva Shakespear. Non si ha che da paragonare il personaggio d'Osrick nell' *Amleto* con quello di Fastidio Brisck nel dramma di Johnson intitolato *Ciascuno fuor del suo umore*: sono queste due pitture dell' insulsa affettazione d'un cortigiano di quel tempo; ma Osrick, benchè parli un linguaggio a lui proprio, sarà sempre una viva e spiritosa immagine della fatuità, laddove Fastidio non è che ritratto d' una persona in abito dismesso, e niente di più. Tuttavia Johnson non si è sempre lasciato trascorrere in questo difetto. Citerò con elogio, nel suo dramma *Ciascuno secondo il suo umore*, il personaggio del capitano Bobadill, vile e sciagurato avventuriere che si spaccia per uomo d' alto valore con alcuni giovanetti inesperti. Questo personaggio, a dir vero, non è nè così gioioso, nè così originale come quello di Pistol, ma è rimasto un modello nel suo genere ancora da poi che i costumi si sono cambiati, ed alcuni autori comici moderni l' hanno imitato con buona riuscita.

Il dramma di cui parlavamo, è in questo genere la prima fatica di Johnson; l' azione è debolissima e insignificante; ma nell' altra sua opera intitolata *Ciascuno fuor del suo umore*, egli s' è ancor più dipartito dal buon sentiero, poichè la sola caricatura vi produce gli effetti comici, e non v' ha interesse alcuno di situazione: è un ammasso di scene ridicole, senza filo e senza progressione drammatica. *La fiera di S. Bartolomeo* è pure un quadro grottesco assai robusto, ma dove non trovi maggior concatenazione di cose, che nel tumulto, nello schiamazzo, nelle risse e nelle mariolerie che riempiono questi luoghi di divertimento popolaresco. La volgarità sciolta da qualunque freno vi è dipinta con tanta naturalezza, che è pur troppo. Convien però fare un' eccezione in favore del personaggio d'un Puritano. Non v'ha niente di così lepido come la maniera colla quale egli delibera da profondo casista sulla convenevolezza di mangiare alla fiera un percellino da latte, e come quel suo sermone dove coodanna i burattini in qualità d'idoli del paganesimo. In questa parte c' è del vero sal comico. Ben Johnson non prevedeva che i Puritani diverrebbero un giorno tanto potenti di vendicarsi coll' arte drammatica de' suoi motteggi.

Volpone, l' *Alchimista*, ed *Epicenne o sia la fanciulla mutola*, sono i drammi di Johnson meglio orditi. Il *Volpone* è una commedia in cui, senz' aver côlto ciò che sarebbe potuto piacere all' immaginazione, egli ha dipinto ottimamente i costumi italiani. L' idea principale vi è perfettamente ed anzi mirabilmente sviluppata; ma siccome tutto degenera in trufferie, bisogna tosto ricorrere alla giustizia criminale, e da che trattasi di punir de' colpevoli, lo scioglimento non può essere molto lieto. Nell' *Alchimista* gl' ingannati e gl' ingannatori sono dilettevolissimi; nondimeno l'autore si perde un poco di troppo nel far pompa del suo sapere. In una commedia non bisogna dare se non brevi saggi d' un gergo incomprensibile, e si dovria pur cercare che vi si rac-

chiudesse un doppio senso a fine d' impedire ch' esso divenga sì nojoso, coma i libri onde fu tolto. L' autore, nel suo dramma intitolato *Il diavolo imbecille*, non trasse tutto il vantaggio che poteva da una invenzione fantastica che del resto non era sua. Alcune scene sparse di buon comico non bastano a compensare lo spettatore della sua espettazione dalusa.

Nessuno de' drammi di Johnson, pigliati coma sono, avrebbe al presente sulla scane una felice riuscita (a la maggior parte non l'ebbe nè pure al suo tempo); ma si potrebbe estrarne con buon esito varj pezzi staccati, ed almeno attignerne alcune idee. In generala, c' è molto da profittare a leggere questo autore, ed i suoi difetti non meno che i suoi pregi possono giovare all' istruzione di uno studioso. I caratteri de' suoi drammi sono la maggior parte ben disegnati,se non che gli mancò l' arte di dar loro conveniente rilievo per mezzo del contrasto delle situazioni. Di rado vi si trovano scene così felicementa immaginate, coma quella dova egli introduce un mercadanta costretto ad uscir di casa per un affare di grande importanza nel momento che sua moglie, ond' è geloso, sta per ricevere una visita a lui sospetta. L' affanno di quest' uomo, il suo desiderio di mettere in agguato un servo per vegliare la moglie, senza però svelare una gelosia di cui si vergogna, tutto questo è dipinto da maestra mano, e se Johnson avesse composto sempre in tal guisa, avrebbe diritto ad essere posto nel numero de'primi autori comici.

Acciocchè nulla per noi si ometta, faremo qui parola della *Maschere* dello stesso autora. Erano questa oerte allegorie fatte per occasione, destinate d' ordinario per la Corte, ed a cui davano riliavo la macchine, le mascherata, la danza e la musica. Questo genere subalterno è morto con Johnson, od almano non ci fu dopo lui cba il *Como* di Milton il quale abbia acquistato qualche riputazione. L' allegoria, allorchè si limita alla personificazione, divanta fredda più cha mai in un dramma. Bisognerebbe che l' azione stessa fosse allegorica, il che non si può fare se non per mezzo d' invenzioni ingegnosissima, come sa ne videro falici esempi nei poeti spagnuoli. Ciò che v' ha di più notabile nelle *Maschere* di Johnson, sono la così nominate *Antimaschere*, parodia che l' autore medesimo aggiugne alla sua finzione, e ch' egli colloca avanti o dopo le scene serie. Siccome le lusiogherie che vengono quaggiù profuse agli Dei quand' essi discendono dall' Olimpo dànno facilmente nel lezioso, così questo antidoto contro la scipitezza di simili composizioni allegoriche produceva bonissimo effetto.

Johnson, il quala faceva un poco di bottega dell' arte drammatica, pizzicò d' artigiano ancora in questo, che prese ad allevarsi un compagno. Egli aveva un servo, chiamato Broon; coll'esempio e colla istruzioni del suo padrono,egli pura diventò poeta, e fece recitare alcune commedie con felice riuscita.

Sempre si citano insieme Beaumont e Fletcher, come se fossero poeti inseparabili i quali avessero costantemente abbozzate ed eseguite la loro opere in comune. Questa opiniona non à per altro in tutto fondata. Le circostanze della lor vita sono in gran parta ignorate; è certo però che Beaumont morì giovanissimo, e che Fletcher, ch' era di maggior tempo, gli sopravvisse dieci anni, duranti i quali egli perseverò con attività nella sua carriera drammatica. Parecchia opere di quest' ultimo poeta non furono recitate se non dopo la sua morte; ed altre che egli non avea fornite, vennero terminate da mani estranee.

I drammi stampati sotto nome di questi due poeti insiema uniti, sono più che cinquanta, ed è verisimila che una gran parte e forsa la metà sieno fattura del solo Fletcher. La raccolta dei drammi di Beaumont e di Fletcher non uscì se non molto tempo appresso la morta di quast' ultimo. Gli aditori non si presero cura di distinguare le produzioni di ciascuno di questi poeti,e ancor meno di determinare la differenza del loro ingegno. Alcuni letterati contemporanei dissero cha Fletcher aveva un' immaginativa più ardita, a che il suo amico era dotato di più maturo discernimento. Il primo, secondo essi, era il genio inventore, e l' altro l' uomo di gusto che guida a correggere: ma tale supposizione è lontana dall' essera fortificata da buone prove. Presentementa è divenuto impossibila il distinguere la opere di ciascuno di questi poeti, e sarìa pur cosa inutila; ma che si sia degli autori, i drammi che vengono loro attribuiti,hanno tutti il madesimo spirito e sono scritti col medesimo stila. È dunqua verisimila che eglino si fossero uniti insieme piuttosto per l'analogìa del loro modo di sentire, che pel desiderio di compensare i loro difetti reciprochi.

Beaumont e Fletcher incominciarono le loro carriera, vivente Shakespear; Beaumont trapassò prima di lui, e Fletcher nove anni eppresso. Alcune allusioni nel genere della parodìa ne possono far giudicare che questi due eutori non ebbero sommo rispetto per l'illustra predecessore da cui molte cose avevano imparato, ad a cui molte ancora ne avevano tolte. Eglino seguitarono le sue tracce in riguerdo alla forma de' loro dramnii, e non si regolarono nè sui precetti di Ben Johnson, nè sull' esempio degli Antichi; attinsero i loro soggetti, al pari cha Shakespear, dalle Novelle così in prosa come in versi, evvicendarono le scene burlesche colle scene patetiche, e attesero a produrre sull'animo l'impressione del soprannaturale mediante una straordinaria concatenazione negli accidenti. La pretensione ch' essi avevano di sopravanzar Shakespear nel suo proprio genere, è sovente manifestissima; ed alcuni de' loro contemporanei giunsero di fatto e dire che Beeumont e Fletcher si lasciano molto indietro questo grande poeta, e che da essi, più che da verun altro, riconosce il teatro inglese il suo perfezionamento. È ben troppo vero ch' eglino oscurarono la gloria di Shakespear nella generazione susseguente, e che, ancora sotto il regno di Carlo II, avevano più di lui l' aura del popolo; ma il tempo ha rimesso tutto nel suo luogo. L' effetto de' migliori drammi s' indebolisce sulle scene per la frequenza delle rappresentazioni; e siccome la novità vi opera con molta attrettive, così la moda esercita greude influenza sull' arte drammatica. Per conseguente, essa è quella, fra tutti i rami della latterature e delle belle arti, che è più esposta a passar rapidamente dalla grandezza all' enfasi, dalla pompa dello stile ai concettini, dalla semplicità all' affettazione.

Beaumont e Fletcher erano veramente dotati di singolarissimo ingegno, nè quasi mancò loro altra cosa ad essere annevcrati fra i grandi poeti drammatici dell' Europa, se non che una più seria profondità e quelle saggezza ordinatrice che insegna a tenere in tutto un giusto mezzo. Essi aveveno una immeginazione feconda, una grande pieghevolezza di spirito, ed una rara facilità che degenera però di quando in quando in leggerezza; non arrivarono mai alla più alte perfezione, nè l' hanno pur subodorata, ma pare che alle volta vi ci accostassero. Perchè dunque non superarono essi l' intervallo che ne li separa? Egli è perchè la poesia non era per essi un culto dell'anima, un bisogno della fantasia, ma il mezzo d' acquistar grido. Ben si vede che a studio e a industria andavano in traccia di que' grandi effetti che naturalmente si presentauo all' uomo di genio, il cui primo intento è di soddisfare sè stesso.

Beaumont e Fletcher non erano commedianti, come la maggior perte de' loro antecessori; avevano per eltro continue relazioni col teatro, e s' intendevano di tutto ciò che lo concerne. Essi conosceveno perfettamente i loro contemporanei; ma tornò loro più comodo di mettersi a livello del Pubblico, che d' imitare l' esempio di Shakespear il quale lo sollevave alla sua propria altezza. Questi poeti vivevano in un secolo encora energico, che si perdonavano altrui le scappate d' ogni sorta, piuttosto che la debolezza e la freddezza; il perchè non si lasciarono mai vincere dal timore d' infrangere la regole dell' arte o delle morale, e ben successe loro di questa confidenza. E' somigliano a que' sonnamboli che camminano impunemente ed occhi chiusi sull' orlo dei precipizj, e si mettono in imprese scabrose ond' escono quasi sempre con felicità.

Allorchè l' arte drammatica incomincia a tralignare, il Pubblico perde primieramente la facoltà di giudicare del complesso d' una opera teatrale; quindi è che Beaumont e Fletcher si curarono ben poco dell' armonica unione delle parti e delle loro giusta proporzioni. Sovente si lasciano fuggire una situazione felice che sembrava indicata del loro disegno, e introducono accidenti, fors' anco dilettevoli in sè stessi o graziosi, ma che non sono nè ben collocati nè sufficientemente preparati: sempre inspirano curiosità, non di rado interesse, e sanno in generale cattivarsi gli uditori; ma bisogna pur confessare che più presto eccitano l' espettativa, che non riesca loro di soddisfarla. Nel momento che altri legge le loro opere, egli si sente vivamente rapito, ma non rimangono nell' animo suo impressioni durevoli. Le pretensioni tragiche sono quelle che meno riescono loro poichè non attingono il sentimento dalle viscere della natura umana, nè dirizzano il pensiero verso la contemplazione del destino universale. Maggiore ingegno essi mostrano nel genere comico e in quelle composizioni serie e patetiche che si tengono di mezzo fra la tragedia e la commedie. Bene spesso adombrano uu carattere molto arbitrariamente, o tuttochè faccia-

no vista, per mezzo delle parole che usano, di sostenerlo sino alla fine, rendono il loro personaggio al tutto incoerente ogni volta che mette lor conto. Tutta l' energia dell' ingegno di Beaumont e di Fletcher è diretta verso la dipintura delle passioni: ma non è la storia segreta del cuore che ne svelano; essi non ci fanno scorgere le prime commozioni ed i progressi impercettibili di un affetto, ma lo colgono in tutta la sua forza e ne sviluppano i diversi sintomi in guisa da produrre una viva illusione, benchè forse impiegando colori troppo forti. Anche allora quando le loro espressioni non sono d' una verità rigorosa, hanno tuttavia un certo che di naturalezza. Tutto si muove liberamente e senza stento nelle loro opere; e ciò che sembra più bizzarro, non è però nè sforzato, nè stiracchiato. Il loro stile unisce in sè la forza poetica colla familiarità della conversazione e colla vivacità d' una subitanea inspirazione. Essi prendono alcuna volta, è vero, quell' aria d' eccedente ingenuità che fu tanto applaudita in certi autori ne' nostri giorni; ma questi cercano la naturalezza nello schivare ogni volo di fantasia, e debbono perciò dar senz' altro nel triviale: i nostri poeti inglesi, all' incontro, univano l' ingenuo al fantastico, sapevano mostrar la vita comune in un aspetto singolare, ed almeno conservavano in tal modo l' apparenza dell' ideale.

La morale di questi scrittori è dubbiosa; non già che non abbiano fatto contrastare fortemente la grandezza e la bontà colla malvagità e la bassezza, nè debitamente punito il vizio e ricompensata la virtù; ma essi fanno troppo sovente parer magnanimità ciò che altro non è se non destrezza. Tutto ciò che è lodevole o degno d' ammirazione, sembra appartenere, nelle loro dipinture, a movimenti passeggieri, anzichè a stabili principj, e pare ch' e' ripongono le virtù nell' effervescenza del sangue. Non di rado accanto a queste medesime virtù essi esaltano impulsi egoisti o sensuali, come se questi fossero più nobili e più privilegiati. Ci ha nel cuore umano un lato volgare a cui il poeta, allorchè è costretto d' osservarlo, non si deve appressare se non se con vergogna. Ma Beaumont e Fletcher si compiacciono nel lacerare ogni velo, e confidano allo spettatore, mal suo grado, ciò che un' anima bennata vorrebbe nascondere a sè stessa. Tutto quello ch' eglino si hanno permesso contro la decenza, supera l' immaginazione. La licenza nelle parole è il minimo de' loro torti; parecchie scene ed anche intrecci tutti intieri sono orditi in modo che sola l' idea offende l' onestà. Aristofane è certamente un interprete senza pudore delle inclinazioni della natura, ma egli imita gli statuarj greci i quali, rappresentando la sensualità sotto le sembianze de' Satiri, l' hanno confinata nella provincia dell' istinto animale a cui essa pertiene; e se giudicar vogliamo il poeta greco dalla morale de' suoi contemporanei, egli ne deve disgustare assai meno che i poeti inglesi. Beaumont e Fletcher trasportano in una sfera al tutto differente l' odioso sistema del vizio. Le loro composizioni somigliane a quella visione dell' Apostolo, in cui gli animali mondi ed immondi gli apparvero dentro ad uno stesso velame. Del resto si possono dare accuse quasi simili a tutti gli autori drammatici dei tempi del re Giacomo e di Carlo I. Parrebbe ch' eglino s' avessero tolto l' assunto di giustificare i Puritani, i quali incolpavano il teatro d' essere una scuola di corruzione ed una cappella del demonio.

Non bisogna dunque raccomandare se non con molta circospezione le opere di questi due poeti a coloro che altro non cercano nella lettura, che un semplice passatempo od una coltura generale dello spirito. Ma il letterato che si esercita nell' arte drammatica, ed il critico che ne fa l' oggetto de' suoi studi, vi troveranno infinite cose da imparare, poichè si può trarre profitto così dal merito che hanno questi autori, come dagli errori in cui sono trascorsi; il che sarebbe facile a dimostrare se ne fosse permesso d' intraprendere una minuta analisi d' alcuno dei loro drammi. Le opere di Beaumont e di Fletcher ebbero la fortuna, quando comparvero, di non aver bisogno d' attori così consumati, come quelle di Shakespear. Dove si volesse rimetterle ora in sulle scene, sarìa mestiere rifonderne alcune interamente, e potremmo ristringerci a levare od a temperar nelle altre tutto ciò che è indecente o fuor di misura.

I due nobili cugini è un dramma che merita porticolar menzione, poichè si crede che Shakespear e Fletcher l' abbiano composto in comune. Io non veggo ragione alcuna di recare in dubbio un' opinione così verisimile. Questo dramma, è vero, non uscì fuori se non dopo la morte d' ambedue; ma non si comprende che cosa potesse indurre l' editore o lo stampatore ad ingannare in ciò il Pubblico, giacchè il nome di Fletcher

era allora egualmente celebre, e fors' anche più celebre che quello di Shakespear. Se fosse opera di Fletcher solo, non v'ha dubbio che sarebbe questo il migliore de' suoi drammi eroici e serj; ma bisognerebbe non pertanto avere un' eccessiva parzialità a non voler attribuire un' opera ad un autore pieno d' ingegno, per esser quella giudicata troppo superiore alle sue forze. Fletcher che mostra qualche analogia con Shakespear nelle sue immagini e ne' suoi pensieri, non potè egli aver la fortuna di quasi pareggiarlo almeno una volta? Ancora più si andrebbe a rischio di pigliare errore, se si conchiudesse che questo dramma è di Shakespear solo, da certi passi che potrebbero piuttosto essere vestigi d' imitazione. Io dunque m' attengo alla notizia storica, la cui origine senza dubbio è dovuta a qualche tradizione di teatro. Ci ha degl' intelligenti i quali si vantano di distinguere in un quadro di Raffaello, quali sono gli accessorj eseguiti da Francesco Penni, da Giulio Romano, o da qualunque altro allievo di quella scuola. Io mi congratulo seco loro di una simile finezza di discernimento; egli è vero che Giulio Romano s' ingannò prendendo una copia di Andrea del Sarto per un quadro di Raffaello intorno a cui aveva lavorato egli medesimo, ma ben essi potrebbero saperna più avanti, a nulla proverebbe il contrario. Il problema di critica che abbiamo fra mano, è ancor più difficile; l' abbozzo del quadro era realmente di Raffaello, e non si trattava che dell' esecuzione degli accessorj. Ma qui bisogna non pur distinguere la parte ch'ebbe ciascuno dai due autori nella particolarità del lavoro, ma determinare l' influenza di Shakespear sulla tessitura generale. Quand' egli si associava con un altro poeta, era uopo che si adattasse al pensar di esso, a che rinunziasse a mettere in piena luce la sua propria originalità. Ora se ad onta di tante nubi m' è permesso d' avventurare una mia opinione, dirò che parmi di riconoscere lo spirito di Shakespear in una certa purezza ideale che distingue i *Due nobili cugini* dagli altri drammi di Fletcher, e nella scrupolosa fedeltà colla quale v' è trattata la storia di *Palemone e Arcite* di Chaucers. Si crederebbe ancora di potervi soprattutto ravvisare lo stile di Shakespear alla grande abbondanza di pensieri ed a quella concisione che per poco diremmo oscurità; ma il colorito dell' espressione è quasi il medesimo appresso tutti i poeti di quel tempo. I primi atti dei *Due nobili cugini* sono lavorati con maggior diligenza che gli altri; ma il resto va quindi in lungo alla guisa del poema epico. La legge drammatica d' accelerar l' azione verso la fine non vi si trova abbastanza osservata. Il personaggio della figlia del carceriere, la cui pazzia è sviluppata in lunghi monologhi, non è certamente di Shakespear, giacchè egli non avrebbe voluto imitare la sua Ofelia con esagerazione.

Del rimanente era molto in uso a quel tempo, che due o tre poeti si associassero per comporre insieme un' opera teatrale, e se ne trova una quantità d' esempi, oltre a quello che ne diedero Beaumont e Fletcher. Le deliberazioni sulla tessitura generale si facevano d' ordinario in mezzo ad un lieto banchetto in qualche luogo pubblico. Ivi accadde una volta ad uno da' commensali d' essere arrestato come reo di lesa maestà, per aver gridato in un accesso d' entusiasmo poetico: *Il re, l' ucciderò io*. Questa maniera di comporre può tornar bene nelle opere leggieri che debbono essere animate dello spirito di società. Gli autori possono in tal guisa raddoppiare le loro osservazioni relative all' effetto teatrale, e trovare nella vivacità della conversazione una quantità di idee nuove; ma non è per questo men vero che la più sublime inspirazione poetica vive nella solitudine, e che non si comunica: essa cerca continuamente di manifestar qualche cosa d' inesprimibile che si dissipa e svapora nel discorso; e un uomo d' ingegno che ha concepito l' idea d' un' opera, non può farla conoscere tal quale esiste nella sua immaginazione, se non mediante la totalità dell' opera stessa.

Un dramma di Beaumont e Fletcher, impareggiabile ad unico nel suo genere, è una parodia de' romanzi di cavalleria, che ha per titolo *Il cavaliere del pestello rovente* (The Knight of the burning pestle). Benchè l' idea generale sia tratta dal Don Chisciotte, ci ha tanta libertà nell' imitazione, e l' applicazione è così particolarmente diretta verso la *Regina delle Fate* di Spencer, che tener possiamo un tal dramma per una nuova inventiva. Ma ciò che v' ha di veramente ingegnoso ed originale, sono due ironie contrarie, messe in opposizione, l' una delle quali prende di mira il chimerico entusiasmo della falsa poesia e l' altra la totale incapacità di ricevere impressione da veruna finzione, ed in particolare dalle finzioni drammatiche. Un droghiere e sua moglie

arrivano sulla scena in qualità di spettatori; e siccome sono malcontenti del cartello esposto, domandano che si reciti un dramma in onore della padrona, e che il loro fattorino Ralph sostenga il personaggio principale. Si acconsente a tal dimanda ; ma coloro non sono ancor paghi , fanno d' ogni sorta osservazioni , e interrompono a ogni poco gli attori. Ben Johnson aveva già messo in iscena spettatori immaginarj, ma solo per far risaltare le intenzioni del poeta , o collo spiegarle benignamente , o col biasimarla malappropositо, e patrocinando sempre la sua causa. Per l' opposto il droghiare a sua moglie rappresentano una classe d'individui; sono il tipo degli spettatori senza immagionazione e privi di gusto nello cose della belle arti. L' illusione è per essi un errora passivo. La rappresentazione fa sull' animo loro lo stesso effetto che la realtà: quindi è che sono soggetti a tutta le impressioni del momento , e prendono parte a favore o contro i personaggi A rincontro, la facoltà di trasportarsi vivamente nello spirito della poesia, cioè a dire la vera illusione, rimane loro interamante sconosciuta. Ralph può ben parlare a sua posta e far da eroe, ma pur sempre c' veggono in esso il loro fattorino; sulla loro parola lo sforzano a prolungare certe scene , e lo fanno così uscir fuori del disegno del dramma. Finalmente tutte le idee comuni e le false riflessioni con cui sempre un Pubblico prosaico stanca il poeta, sono pienamente esposte e nel modo più dilettevole in queste caricatura di spettatori.

Alcuni Critici inglesi hanno molto vantata la *Pastorella fedele* , pastorale i cui versi sempre rimati e alcuna volta lirici sono lavorati con grande accuratezza. Nondimanco io confesso che non vi saprei trovare che un' opera fallita : Fletcher volle essere classico , e forzò il suo ingegno naturale. Forse ch' egli presumse di sopravanzare il *Sogno d' una notte di state;* ma in questo caso la sua poesia è così pesante, come leggiere ed aerea è quella di Shakespear. Un dramma sì fatto non è teatrale , e , benchè sia pieno di mitologia e di descrizioni campestri , è lontanissimo dall' ideale della vera pastorale , tanto più che vi si trova un mondo di particolarità volgari. Potrebbesi dire ch'esso è un indecente elogio del pudore. Se Fletcher ebbe cognizione del *Pastor fido* del Guarini, egli è ancora molto meno scusabile.

Le altre opere di Beaumont e Fletcher darebbero campo di far molte osservazioni istruttive; ma per esser brevi non ne ragioneramo più avanti. Se però volessimo dare un'idea generale di questi due poeti, potremmo dire ch' egli sembra avar essi costrutto un superbo edifizio, ma solamente sulle frontiera della poesia, laddove Shakespear innalzò un maestoso palagio nel centro del suo dominio.

Una nuova edizione di Massinger ha non è guari ravvivata la memoria di questo autore. Alcuni letterati asseriscono che le sue opere , meglio che quelle di Beaumont e di Fletcher, si riscontrano colla grandi bellezze di Shakespear. Io non saprei convenire in questa sentenza, e a me pare che Massinger somigli grandemente a' due poeti suddetti sì nell' orditura de' suoi drammi , sì nel genera de' costumi ch' egli dipinse , e sì ancora nel suo linguaggio a nella trascuratezza del suo verso. Io non ardirei decidere , sopra caratteri tratti dall' anima dell' opera , se un dramma appartenga ad uno di questi due autori , od anche ad altri autori di quel tempo. Nelle opere di Beaumont e Fletcher, per esempio , si sono intrusi due o tre drammi che si credono di Shirley , e cha non sapremmo distinguere dagli altri. A quell' epoca ara in Inghilterra , coma già dissi , una scuola dell' arte drammatica , il capo invisibile della quale era Shakespear, tuttochè si sia fatto vista 'di sprezzarlo. Ben Johnson è rimasto solo nel suo genere, e non ebbe imitatori. Ciò che si chiama maniera , ha per suo proprio di far disparire i tratti caratteristici degli scrittori diversi, e di dare a tutti la medesima fisonomia. Nessuno dei successori di Shakespear può senza dubbio esser riputato asente da maniera; nondimeno , paragonando le opere loro con quelle del secolo seguente, si troveranno fra essi i medesimi riscontri che veggiamo fra i quadri della scuola di Michelagnolo a quelli dalla fine del secolo XVII. Tutti , è vero , hanno una maniera ; ma quella de' primi porta l'impronta d'un'alta origine, dove che negli altri tutto à maschino, affettato, scipito e superficiale. Non ci ha dunque , lo ripeto , che l' epoca più antica del teatro inglese , che veramente sia degna d' essere considerata nella storia dell' arte drammatica. Le opere degli scrittori meno celebri di quel tempo meritano per avventura maggiore attenzione, e sono più istruttive per la teorica , che i drammi più vantati dei due secoli susseguenti.

Questo primo periodo, così come lo abbiamo ritratto, durò per quasi tutto il regno di Carlo I, e finì nel 1647, allorchè i Puritani, dopo aver lungamente sommormoratu contro il teatro, alla fine proruppero e giunsero a mutare in legge di Stato i loro più violenti sermoni. Fu proibito sotto pene severe di recitar la commedia ed anche di vederla recitare. Non tardò guari ad accendersi la guerra civile, ed i commedianti, che infino allora erano stati occupati a' piaceri de'loro concittadini, anzichè alle loro controversie politiche, abbracciarono la causa favorevole a'propri interessi, e s' arrolarono quasi tutti per soldati nell'esercito del re. Molti perirono onorevolmente; gli altri si rifuggirono a Londra ove segretamente esercitavano l'arte loro. Di tutti gli avanzi delle antiche compagnie comiche se ne formò una sola, la quale dava alcuna volta, ma con molta cautela, delle rappresentazioni teatrali in casa de' grandi signori ne' palagi vicini a Londra. Fra le singolarità prodotte da un ordine di cose così forzato si può questo annoverare, che il mostrarsi amante degli spettacoli teatrali e il dar ricetto ad una compagnia comica volante sembravano una prova di favore verso l'antica costituzione. Per buona sorte i Puritani non s' intendevano gran fatto di ciò che spetta alla censura dei libri, poichè altrimenti non avrebbero permesso che si mandassero alle stampe quelle produzioni drammatiche dell' epoca antecedente che non erano state ancora impresse, e noi avremmo fatto una perdita irreparabile. Questi accigliati fanatici erano nemici dichiarati dell'arti che abbelliscono la vita, non meno che di tutte le innocenti ricreazioni; non solo perseguitarono il teatro in qualità di culto di Baal, ma imposero silenzio anche alla musica delle chiesa detta da loro gli urli del demonio; e se più fosse durato il loro dominio, l'Inghilterra sarebbe ricaduta in una barbarie da non ne poter più risogere. Ma i teatri si riapersero tutti a un medesimo tempo quando Carlo II, salendo sul trono, ricondusse con sè i piaceri.

Abbastanza si conosce qual fu l'influenza del carattere personale di questo re sui costumi e sullo spirito degl' Inglesi; e qual possente reazione si esercitò contro la setta che aveva poco innanzi signoreggiato. Ma se pareva che i Puritani s' avessero preso il carico di far odiare le massime repubblicane ed il zelo religioso, un principe così vano come Carlo II sembrava nato a togliere ogni credito alla monarchia. Sotto il suo regno, l' Inghilterra fu inondata da un torrente di follie e di vizj stranieri. La Corte dava l' esempio della licenza, ed il contagio si propagava con tanto più di rapidità, quanto che si credeva per via di rilassattezza e d' una vita sregolata di dar segno d' affezione al nuovo ordine di cose. Siccome il fanatismo repubblicano era stato accompagnato d' una grande severità di costumi, così non si trovò nulla di più comodo, che l'acquistarsi titolo di regalista con mostrare un gusto sfrenato per ogni sorta di piaceri. La Corte di Luigi XIV non fu mai più sconciamente imitata. In Francia la galanteria non si scompagnava nè da' nobili sentimenti, nè dalla dignità; la decenza esteriore salvava non ch' altro l' immagine della virtù, nè mai si ardiva intaccare apertamante ciò che è di più rispettabile infra gli uomini. Gl' Inglesi, per contrario, facevano un personaggio, se così possiam dire, straniero da' loro costumi, e lo facevano goffamente: senza garbo si gettavano alla leggerezza, confondevano la sfacciataggine colla disinvoltura e colla vivacità di spirito nè s' avvedevano che quel genere di grazia che ancor si può mantenere insieme col vizio, sparisce in un coll' ultimo velo ond' è coperto.

È facile il giudicare che cosa doveva essere, sotto simili auspicj, la restaurazione del buon gusto in Inghilterra. Non si aveva cognizione veruna delle belle arti, non erano esse favoreggiate se non a titolo di moda straniera e d'invenzione di lusso, e l'universalità avrebbe tanto più fatto senza della poesia, quanto che non era capace de' piaceri ch' essa produce. Nella produzioni dell' arte drammatica non si cercava che un divertimento brillante e passeggiero; ed il teatro, che nella sua primitiva semplicità non aveva tratto a sè gli spettatori se non per mezzo di opere rilevate e d' autori eccellenti, fu allora arricchito de' suoi più seducenti accessorj; ma quanto guadagnò in ornamenti esterni, tanto perdette in valore reale.

L' Inghilterra ha obbligo (se questa parola è qui ben usata) a sir William Davenant del nuovo ordinamento del suo teatro. Egli v' introdusse il sistema di decorazione usato in Italia, un *costume* teatrale bene o male inteso, il canto sull' andar di quello dell'Opera in musica, e l' accompagnamento dell'orchestra. Carlo II aveva commessa a Davenant l' amministrazione del teatro con privi-

legi estesissimi. Era questi un uomo di mondo ed un bello spirito, e dovava naturalmente divenir l' oggetto de' favori di un re che non tenne mai la dignità personale per un titolo necessario. Con sommo zelo egli diede mano a sovvenire a' diversi bisogni del teatro, ritoccò de' vecchi drammi, ne compose di nuovi, fece delle opere per musica a de' prologhi; ma tutte queste fatiche sono caduta nell' obblivione che meritavano.

Poco appresso, Dryden diventò l' eroe del teatro, e rimase gran prezzo senza rivali. A me pare che questo poeta, il quale ha stabilito il meccanismo del verso e della dizione drammatica in Inghilterra, abbia acquistata una gloria interamente sproporzionata al suo merito reale. Non ci faremo ad esaminare se le sue traduzioni dal latino sieno altro cha ammanierate parafrasi, e se legger si possano senza noja le sue allegorie politiche ora che lo spirito di parte ha cessato di dar loro un certo interesse. Ma quanto alle sue composizioni teatrali diremo che, considerata la loro grande riputazione, sono pessime oltre ogni credere. Dryden facea de' versi fluidi e facili, era fornito di cognizioni più estese che ben digerite, e aveva il talento di dare a ciò ch'egli toglieva d'altronde, un' apparenza di novità; ma tutto quello ch' egli avrebbe potuto fare colle sue doti superficiali, lo guastò colla negligenza e colla fretta con cui componeva. La sua Musa compiacente riparava i torti d'una vita sregolata; egli aveva una vanità insopportabile; e se alcuna volta la occulta in prologhi pieni d' umiltà, più spesso dica alla libera ch' egli può aver fatto meglio di Shakespear, di Fletcher e di Johnson (messi da lui presso a poco nel medesimo ordine), ma che se ne deva attribuire il merito a' progressi ed alla coltura più perfezionata del suo secolo. E qual secolo, buon Dio! Non è forse un insultare al secolo d' Elisabetta il paragonarlo a quello di Carlo II?

Dryden faceva pure da Critico; egli corredò le opere sue di prefazioni e di trattati in cui si mette ad analizzar l'arte drammatica, confonda a suo capriccio tutte le idea sul genio di Shakespear e di Fletcher, sull' esempio opposto che diede Corneille, sull' ardita originalità del teatro brittanico, sulla regola d'Aristotile, ecc. ecc. Le sue composizioni drammatiche sono un guazzabuglio alla stessa foggia. Egli si diede a credere d' aver trovato un genere nuovo, *il dramma eroico*, come se la tragedia non fosse eroica essenzialmente; come se, presupponendo che si volesse mettere da banda l' elemento tragico, gli Spagnuoli non possedessero già da molto tempo drammi eroici di grande perfezione. Dryden, con quella facilità sua propria di far versi, ben poteva, senza molta fatica, scrivere tutti i suoi drammi in rima; ma tale innovazione era lontana dall' essere vantaggiosa. I versi rimati di dieci sillabe fanno le veci, appresso gl' Inglesi, de' versi alessandrini: essi hanno, senz' altro, maggior libertà nella loro struttura, ma camminano parimente a due a due, il loro ritmo è pure uniformente simetrico, e non hanno quella gradevole alternazione di rime *mascoline* a *femminine*, onde ritraggono tanta vaghezza i versi francesi; quindi è che rendono assai duro il dialogo, a l' uso del giambo senza rime, interrotto alcuna volta da versi rimati, che adoperavano gli antichi Drammatici inglesi, mi pare infinitamente preferibile: è però vero che si ebba poscia il torto d'escluderne la rima del tutto.

I disegni de' drammi di Dryden sono inverisimili fino all' assurdo; gli accidenti vi sono introdotti a caso, e i colpi di scena più bizzarri cadono improvviso dalle nubi. Ne' caratteri non iscorgi orma di verità; e in tutt' i personaggi indarno cercheresti un solo tratto di naturalezza. Ad ogni modo, le parole scorrono con somma facilità; le passioni, i sentimenti colpevoli o virtuosi, le bella azioni, il più eroico sagrifizio di sè stesso, tutto muove dal labbro e niente annida nel cuore. L' espressione è ora enfatica ed ora triviale, bene spesso ancora e l' una e l' altra cosa ad un tempo, ed i sofismi suppliscono allo spirito, in quella guisa che comparazioni prolisse e inopportune vi tengono il luogo della fantasia.

Il conte di Buckingham derise tutti questi difetti in un piccolo dramma intitolato la *Ripetizione*. Nel personaggio di Bayes egli prese di mira Dryden, con tutto che vi abbia messo de' motti applicabili a Davenant e ad altri autori contemporanei. Questa satira potrebb' essere vestita di forme più leggiadre e più variate; ma ciò che ne forma la sostanza, è eccellente, e le parodie isolate sono piene di brio e di spirito. Tuttavia questo genere d' affettazione ammanierata era allora troppo alla moda per credere che l' autorità d' un uomo così ingegnoso, e che inoltre era un gran signore, potesse rimettere in credito il buon gusto.

Più tardi, Otway e Lee furono nella tragedia gli emuli di Dryden. Otway visse nella miseria, e immatura fu la sua morte. Se meno avverso fosse stato il suo destino, è verisimile che il suo ingegno si sarebbe sviluppato con forze assai maggiori. I suoi primi lavori in versi rimati sono imitazioni della maniera di Dryden; egli rifece pure la *Berenice* di Racine. Due suoi componimenti in versi non rimati, l'*Orfanello* e la *Vinegia salvata*, sono rimasti in possesso della scena: sono essi ben lontani dall' essere buone tragedie, ma per mezzo ad uno stile bene spesso declamatorio si veggono tralucere felici disposizioni, e soprattutto nella *Vinegia salvata* parecchi tratti veramente patetici commovono profondamente il cuore. Bisogna però che Otway conoscesse ben poco le vere regole della composizione, poichè trasportò parola per parola, o solo con illaudabili alterazioni, una metà delle scene della *Giulietta e Romeo* di Shakespear nel suo *Cajo Mario*. Non si può nulla immaginare di più discordante che un simile episodio in un dramma istorico il qual presume di ritrarre i costumi romani. La confessione che fece Otway di questo plagio, non è un giustificarsi, almeno in quanto alla ragione letteraria.

A quell' epoca e ancora molto tempo appresso, ogni autore si credeva sufficiente a rifare i drammi di Shakespear, e però Dryden tolse a rifonderne parecchi. Inoltre, egli compose delle commedie; ma Wichery e Congrève sono i primi che s' abbiano fatto nome in tal genere. Il dramma romantico misto fu messo allora interamente da banda, e bisognò che tutto fosse o tragedia o commedia. Laonde si può trattar separatamente la storia di questi due rami dell'arte drammatica, se almeno si dee stimare che abbia una storia ciò che, in luogo di progredire, rimane immobile o ritorna indietro, e non presenta per tutti i versi che una vacillazione continua. Non si potrebbe ragionare dispartitamente degli autori comici che sorsero di mano in mano in Inghilterra, da Carlo II e dalla regina Anna fino alla metà del secolo XVIII, giacchè le differenze che sono fra questi autori, dipendono da circostanze puramente estrinseche, voglio dire dai diversi cambiamenti sopravvenuti nelle maniere della società.

Ho già fatto vedere quanto era importante l' eleganza della forma nella commedia, dimostrando che la mancanza di regolarità abbassa questo genere di composizione sino al livello d' una imitazione insulsa della vita reale, dove più non si può trovare nè arte nè poesia. Ora le commedie inglesi offrono appunto, in ciò che spetta alla forma, la massima negligenza: tutte sono scritte in prosa, e, come fu ben notato da un Critico inglese, l' escludere il verso della commedia influisce sempre sfavorevolmente sulla versificazione delle tragedie. Gli antichi poeti inglesi sapevano a lor senno dare a' versi iambici più o meno di maestà. Collo spogliar di questo metro il dialogo familiare non s' è fatto altro che renderne l' elocuzione dura ed enfatica. Egli è vero che la maggior parte delle scene comiche di Shakespear sono scritte in prosa; ma, nel dramma misto il quale ha un lato serio, soprannaturale o patetico, la prosa messa in opposizione co' versi serve a far risaltare il contrasto dei sentimenti nobili co' sentimenti volgari, e diventa uno de' mezzi dell' arte. A rincontro, la prosa continuata nella commedia altro non è che il linguaggio ordinario; e se l'autore, volendo parer d' imitare esattamente la conversazione, non ha cercato di dare convenevole politura e splendore al suo stile, si troverà non avere adoperata che quella prosa di cui sempre si servì, non se ne accorgendo, il *Bourgeois gentilhomme* di Molière.

Oltr' a ciò, gli autori comici in Inghilterra non osservano abbastanza l' unità di luogo. Senza dubbio, ho fatto sufficientemente comprendere che allora quando un dramma abbraccia una grande estensione istorica, e che deve allettare mediante le illusioni della prospettiva teatrale, io tengo i cambiamenti di scena per quasi indispensabili. Ma tutto il contrario occorre nella commedia cittadinesca; ed io mi risolvo che se gli autori inglesi s'avessero voluto assoggettare a regole severe, vi avrebbe a gran segno guadagnato, rispetto all' azione, la condotta de' loro componimenti comici.

La vivace buffoneria delle maschere italiane ha trovato ancor meno accesso in Inghilterra, che in Francia. Il Buffone di Corte, o sia il *Clown* delle commedie di Shakespear, piuttosto che un vero buffone nel senso ordinario di questa voce, è un originale, come dicono i Francesi, il cui spirito tende all' ironia. Così le buone qualità come i difetti delle nazioni settentrionali le tengono lontane dallo spirito d' intrigo: esse hanno troppa schiettezza di carattere, nè sono

abbastanza pronte e fine nelle loro osservazioni perchè vogliano od osino uscire del diritto sentiero. E cosa notabilissima come i popoli meridionali, le cui passioni sono molto più vive, posseggano in un grado assai maggiore il talento della dissimulazione. La condotta della vita è tutta fondata nel Nord sulla confidenza reciproca. Anche al teatro, gli spettatori sono poco inclinati e poco avvezzi a prender piacere così nelle segrete macchinazioni di certi personaggi, come nella prontezza di spirito e negli arditi strattagemmi che li traggono d' impaccio in mezzo a cento ostacoli. Nondimeno un' opera teatrale può esser bene intrecciata senza che v'abbia luogo nessun raggiratore; ma si è precisamente in riguardo al nodo ed allo scioglimento che i Comici inglesi hanno minor merito, e i disegni delle loro composizioni mancano in generale d' unità. Io mi sono ingegnato di provare che nei drammi di Shakespear si trova unità d'azione, ma non potrei dire altrettanto di quelli di Fletcher. Vero è che un poeta, allora quando fa giocare l' immaginazione, si può permettere di non calcolare così accuratamente le correlazioni degli effetti colle cause, come allora quando egli s' indirizza alla sola ragione: contuttociò, l' eccessiva complicazione di questi drammi ove si trovano più intrighi, fu pur notata dagli stessi Critici inglesi. Le loro invenzioni sono bene spesso inverisimili, senz' essere nè nuove nè dilettevoli; e ciò che innauzi tratto vi manca, sono i chiari e facili sviluppi. Le più delle commedie inglesi sono inoltre troppo lunghe. Gli autori le sopraccaricano di caratteri che ugualmente bene si sarebbero potuti mettere dove che sia. Egli pare che si facciano viaggiare nella medesima carrozza troppo più persone che non vi possono comodamente capire, e ch' ello vi si soffoghino senza divertirsi.

Il gran merito de' Comici inglesi di quel tempo è la dipintura caratteristica. Parecchi diedero saggio di molto talento in questo genere; ma non saprei concedere che avessero ciò che ora con voce forestiere chiamiamo genio; ed anzi in questa parte li trovo inferiori non che a Shakespear, ma eziandio a Fletcher e a Johnson. Gli autori della seconda epoca ebbero raro volte l' arte di spiare i segreti moti del cuore, e di farli risaltare in una maniera comica. D'ordinario non dipingono che quell' esteriore che tengono gli uomini dalla natura o dalla propria volontà. In oltre, avvenne sgraziatamente in Inghilterra ciò che, dopo Molière, si è pur veduto in Francia. La Musa comica, in vece di ristrignersi nella sfera inferiore o mezzana che le conviene, abbandonò i semplici cittadini per vivere tra i grandi signori;anzi s' intromise fin nella Corte, e il suo magico specchio riverberò l' immagine dell'alta società. La commedia inglese e nazionale è dunque sparita, ed in suo luogo è succeduta la commedia di Londra. Tutto si volge in essa intorno alla galanteria, e per conseguenza intorno alla fatuità; l' amore è insipido o senza delicatezza, e le stravaganze alla moda non hanno nè vivacità nè garbo. Può darsi che gli autori abbiano perfettamente colpito il vezzo che regnava a' loro tempi nel gran mondo, e adempiuto il loro ufficio di pittori,ma in questo caso eressero un tristo monumento al loro secolo. Di rado s'è veduto dominare un gusto sì cattivo nelle arti, come in sul finire del secolo XVII e durante la prima metà del secolo appresso. Le ruote della macchina politica si movevano come al solito; guerre, negoziati, rivoluzioni diedero pure un certo splendore storico a tale epoca; ma i ritrattisti e gli autori comici ce n' hanno rivelata la miseria, gli uni mediante la copia del vestire, e gli altri mediante l' imitazione delle maniere della società. Io mi credo che se oggidì udissimo il linguaggio de' zerbini di quel tempo, vi troveremmo altrettanta affettazione ridicola e pretensione di pessimo gusto, quanta ce n'ha ne' voluminosi guardinfanti, ne' fiocchi e negli alti calcagnini delle donne, non meno che nelle grandi parrucche, nelle lunghe cravatte, nelle pendenti manicone e nelle nastriere degli uomini (*).

(*) Quando io dico che il gusto che regna negli abiti, indica senz' altro quello che domina appresso ad una nazione nelle arti e nella società, non parlo se non del momento che una moda comincia a introdursi, poichè non di rado ella sopravvive allo spirito che la inventò. Gli abiti degli Antichi erano molto più semplici e meno soggetti alla moda che i nostri: quelli degli uomini particolarmente non cambiavano quasi mai forma. Si può dunque rinvenire ne' vestimenti che osserviamo negli antichi monumenti degli Egizj, de' Greci e de' Romani, un chiaro simbolo del carattere di que' popoli diversi. Così, fra le statue del tempo degli ultimi imperadori romani, si veggono de' busti di donne con acconciature di pessimo gusto; e ve n' ha pure di quelli che

L' estremo biasimo in cui debbono incorrere la commedie inglesi, o cba non è certamente il minore, è quello cha merito lo loro indacenza. A questo proposito voglio cba mi basti il dire cho tutto quanto si sa dolla rilassatezza do' costumi sotto Carlo II non distruggo punto lo stupore a cho ne muove la licenza di Wicherly e di Congrèva. Non sono puramoota alcune espressioni. ma è l'iotera orditura da' loro drammi cho scandalizza e offenda l' onestà. In particolaro, il porsonaggio del *Rake* inglase, o sia il *Dissoluto*, è uno spirito forte nella cose della morala, il qual predico apertamenta la sua dottrina, nè moi ristà di beffeggiare il matrimonio. Beaumont a Fletcher honno dipinto i traviamanti d' una natura energics; ma non v' ò cosa cho tanto disgusti, quanto una corruzione grossolana e cha pur si credo possedera il roffinamento do' costumi. Il regno della regina Anna ricondusse una moggior decenza, come si può giudicare dsllo commedia del suo tempo. Wicherly, Congrèva, Forquhsr, Vanburgh, Steelo, Cibber ed altri, presontano, in questo madesimo ordioe, un possoggio graduoto dalla più sfrenota licenza ad una cotal ritenutezza. Nondimanco, l'esempio de' primi di questi poeti ebbe pur troppo grando influenza sopra quelli cbo appresso di loro succedettero, e il diritto d' anzianità mantenne sulle sceno paracchi drammi cha nessuno per certo oserabbo d' esporvi al prescnto. Egli à un fenomeno notabilissimo il veder coma la naaione Ingleso, duranto l' ultima metà del secolo XVIII, aia possata da un' impudicizia così ributtante ad una schifiltà quasi esogerata nel linguaggio della società, ne' romonzi, nella commedie a nella arti del disegno.

Alcuni, parlando di Congrèvo, dissero ch' egli aveva troppo spirito per un autore comico; ma è questo un formarsi un' idea ben singolare dello spirito. Fatto sta che Congrèva e gli scrittori della medesima classe non tanto spiccarono pel vero spirito della commedia, quanto per quello spirito d'epigramma che bena spesso degenera in concettini ed in sottigliezze. La maniaro del dialogo di Steele, per esempio, fa sovento pensare alla lettere dello *Spettatore*. Fro tutti gli autori che abbiamo accenoati, Farquhar è quello cba, per mio avviso, ha concetti voramonte più spiritosi.

L' ultimo periodo della commedia inglese comincia con Colman. I costumi vi sono divenuti irrepreosibili, trovasi molta finezza a molta vivacità no' drammi di carottera, ma la formo è rimasta lo stessa; e queata formo ò lontona, secondo ma, dal poter servire di modello.

L' orte tragica fu molto coltivato in Inghilterra nel secolo XVIII, ma non vi sorse olcun genio di primo ordino. La maniera di Dryden fu posta in abbandono, o questo è già un amaodorsi. Il poeta Rowe si mostrò sincaro ammiratoro di Shakespear, ed il modesto omaggio ch' egli rendette a questo genio sovrsno, lo ricoudusse alla verità ed alla natura. Non si può non riconoscare nollo opere di Rowe diverse tracce d' imitazione, a il personaggio di Glocester, nella *Giovanna Shore*, è tolto ioteramente dal *Riccardo III*. Rowo non avava un' immaginativa robusta a ardita, ma ò un poeta amabilo e sensitivo. L' ingegno suo lo portava ad eccitare dolci commozioni; o quindi egli foco una tenera dipintura dollo debolezze o passioni delle donna nella *Bella Penitente*, nello *Giovanna Shore*, a nella *Giovanna Gray*.

Addisson, cb'era un bello spirito anzichè un poeta, tolse a purgare la tragedia inglese ad a sottomatterla allo pretese regole di Aristotilo. Ognuno s' avrebbe aspettato che un erudito suo pari dovesse cercora d' avvicinarsi alla tragedia greca; non so s' egli ne ebbe mai l' intenzione, ma è certo però cho il frutto da' suoi sforzi non fu cba una tragedia modellata alla francese. Il *Catone* è un'opera fiacca e di ghiaccio, quasi priva d' aziona, o che moi non iscuote l' anima con alquanto di forza. Addisson, facendo una composizione piena di timora, ba talmente ristretto un gran quodro istorico, cha per occuporne la tela è stato mestieri che v'introducesse cose estranee. Egli ebbe dunquo ricorso a' soliti amori, e si contano in questo dramma fino a soi passioni, cioè quella dei duo figli di Catooe, di Marzia, di Luca, di Giuba e di Sempronio. Catone, da buon padre di famiglia, non può tenersi alla fina di non conchiudere duo matrimonj; a fra tutti quasti amanti non va n' ha alcuno, non traendone pure Sempronio che è lo scellerato del dramma, il qualo non pizzichi di sempliciotto. Catone avrobbe dovuto dar rilievo o tutto il resto, ma non opero quasi

portano earte parrucche ehe si possono mettere e levare a piacere, affinchè senza dubbio anche i busti potessero cambiarle così sovente come gli originali.

mai; egli non si fa vedere se non per farsi ammirare a per morire. Si potrebbe credere che la stoica risoluzione d' uccidersi, quand' è presa senza interni conflitti, non sia un soggetto favorevole alla tragedia: ma non ci ha soggetto veruno che in sostanza sia sfavorevole, e tutto dipende dal modo di trattarlo. Un vano scrupolo sopra l'unità di luogo ha sforzato Addisson a lasciar da banda Cesare, il solo carattere degno d'esser messo in contrasto con quello di Catone, e in questa parte Metastasio si è mostrato più esperto di lui. Lo stile d' Addisson è semplice e puro, ma senza fuoco poetico. Il giambo non rimato ch' egli adopera, dà al dialogo maggior libertà ed una tinta meno convenzionale che non si trova nella maggior parte delle tragedie francesi; ma queste tragedie hanno sovente una eloquenza ferma e concisa, a cui non s'accosta il *Catone* d' Addisson.

Questo autore menò gran vampo della sua tragedia. A fine di preparare la felice riuscita d'un'opera che gli era costata molta fatica, egli mise in armi la milizia del buon gusto, tutti i Critici grandi e piccoli, e Pope alla lor fronte. Il *Catone* fu da per tutto vantato come un capolavoro senza pari. E in che mai dunque avevano fondamento simili asserzioni? Nella regolarità della forma? ma i poeti francesi vi si erano assoggettati già da più d'un secolo, e ad onta di questo vincolo avevano conseguito effetti ben più potenti e più patetici. Nello spirito politico? ma un solo discorso di Bruto e di Cassio, in Shakespear, mostra più sensi romani e più energia repubblicana, che tutta la tragedia di *Catone*.

Io dubito che une simile tragedia abbia mai fatto una viva e profonda impressione; e nondimeno la stima ch'essa gode in Inghilterra, è cagione che vi abbie esercitato sull'arte drammatice un'influenza per certo dannosa. L'esempio del *Catone* d'Addisson e lo traduzioni eempre più numerose delle tragedie francesi non hanno senza dubbio potuto spargere universalmente la cieca fede ell'infallibilità delle regole d'Aristotile; ma non è per queeto che non si sia turbata la coscienza de' poeti e ch'essi non ebbiano, d'allora in poi, fatto un uso più timido de' privilegi che aveva loro lasciati Shekespeer. E però vero che simili privilegi sono a un tempo altrettante difficoltà de superare, e che fa di bisogno tutta l'abilità di un tal maestro e raccogliera a ordinere masse così grandi in un modo semplice e luminoso. Un quadro in miniatura ricerca meno cognizioni di disegno e di prospettiva, che un'immensa dipintura a fresco. Allorchè uon fu più compreso il fine ironico delle scene comiche, si ebbe certamente ragione d'escluderlo dal dramme serio. Nondimeno Southern tentò ancor d'introdurre nel suo *Oroonoque;* ma, convien dirlo, mal provvide per tutti i cepi. Gran fatto è pure che in un paese, dove gli Antichi sono così generalmente conosciuti come in Inghilterra, non si sia mai sperimentato d'imitar fedelmente la tragedie greca; un simile sperimento è ancora a fare, e la scelta de' soggetti, non meno che il modo di tratterli, prove une tendenza verso il genere francese. Alcuni autori che si erano segnaleti in altri rami di poesia, Young, Thompson, Glover, hanno pur composto delle tragedie, ma senza che vi fossero spinti de particolare vocazione. A fine di supplire alla sterilità della fantesie de' poeti, si ebbe ricorso ancora di quando in quando alla tragedia urbana; me uno scopo morale, esclusivo a dominante, soffoca ogni poetica inspirazione e però dopo pochi tentativi si è trasandato un tal genero. Le sole opere di questa foggia che ebbiano avuto felice successo ne' paesi stranieri sono il *Mercadante di Londra* ed il *Giocatore*. Diderot e Lessing hanno citato il *Mercadante di Londra* qual modello de essere imitato; ma Lessing non potè scappare a proferire simile giudizio, fuorchè nell'ardore dell'assalto che egli diede alla tragedie cerimoniale. Fuor di passione, noi saremmo tentati di reputare il *Mercadante di Londra* così ridicolo, com'è triviele, se non ci ricordessimo delle buone intenzioni ch' ebbe Lillo nel comporlo. Ma questo autore non aveva di tanto preticato il mondo e gli uomini, che innalzar dovesse pubblicamente una cattedra di morale; e si potria trarre dal suo dremma una lezione al tutto aliena de quella ch'egli voleve dare, poichè esso prova egualmente esser mestieri che un giovinetto impari a conoscer per tempo le donne di malvegi costumi a fine di non pigliare per la prima che gli tenda insidie, una passione così forte che lo spinga al furto ed all'assassinio. D'altra parte non comprendo per qual riguardo l'autore non abbia fatto vedere la forza se non che nelle ultime scene: un patibolo nel fondo del teetro mi para di prima necessità in simili dremmi. Quanto poi all'edificazione che si ha in mira, io preferirei di gran lunga le istorie di malfattori

che si distribuiscono in Inghilterra al momento che vengono giustiziati i rei, poichè almeno vi si trovano fatti reali in luogo di fandonie male immaginate.

Un celebre attore, Garrick, s'è meritato di far epoca nella storia del teatro inglese, come quegli che consacrò principalmente il suo ingegno a rappresentare i grandi personaggi di Shakespear, e stabilì la sua propria gloria sull'ammirazione ognor più crescente che inspirava il poeta. Infino allora non s'erano vedute sulle scene che opere di Shakespear mutilate e svisate: Garrik reintegrò, in genere, i veri originali; ma sarebbe stato da desiderare ch'egli non s'avesse arrogato di farvi nessuna alterazione, imperciocchè, da pochi scorciamenti in fuori, non c'è nulla da cambiare in Shakespear. Garrick era senza fallo un grandissimo attore; ma che sempre abbia còlto esattamente i suoi personaggi, secondo il senso di Shakespear, è quello di cui parecchie relazioni contemporanee mi darebbero motivo di dubitare: ad ogni modo è certo ch'egli eccitò lodevole zelo per ravvivar sulla scena gli alti concetti del poeta favorito dagl'Inglesi. Lo stesso fine accese dopo Garrick l'emulazione di tutti i grandi attori ed anche oggidì risplendono sul teatro di Londra ingegni riputatissimi in questa parte.

Ma perchè dunque un tal rinnovamento di ammirazione per le opere di Shakespear non ha fatto alcun frutto all'arte drammatica? Perchè, senza dubbio, si è con troppa religione tenuto questo poeta in conto di genio unico e inimitabile che tutto doveva alla natura e niente allo studio. Si è presupposto che tutto quanto era a lui riuscito di fare, non aveva esempio, e che a nessuno era dato di seguir le sue tracce. Se, in quella vece, gli studiosi l'avessero maggiormente considerato nell'aspetto d'un gran maestro, si sarebbero dati a svolgere i principii che lo guidavano, e sarebbe lor riuscito per avventura di conoscerli e di farseli proprj. Una fulgida meteora appare, si dilegua e non lascia vestigio di se, ma si può seguitar nel suo cammino l'astro più luminoso, e determinare, dalla maestosa curva da esso descritta, le leggi meccaniche dell'universo.

Sì note a me non sono le ultime produzioni drammatiche Inglesi, ch'io ne possa distintamente dar giudizio. Nondimeno abbiamo occasione e motivo di credere che il gusto pubblico in Inghilterra vada oggimai declinando. Da pochi anni in qua si sono introdotti su quel teatro varj drammi tedeschi, applauditi per verità nel nostro paese dalla moltitudine, ma cui gl'intelligenti non degnano tampoco annoverare fra le opere letterarie. Drammi sì fatti hanno ottenuto in Inghilterra vivissimi applausi, vi hanno eccitato un entusiasmo che dir potremmo furore, e non pertanto i Critici non hanno mancato di far toccar con mano l'immoralità che vi si nasconde sotto l'ipocrito velo di una sensibilità romanzesca. La povertà della nostra letteratura drammatica fa comprendere come simili aborti abbiano potuto trovar grazia in Germania; ma che potremmo addurre per giustificare un tal gusto, quando si posseggono ricchezze come quelle degl'Inglesi, e che bisogna discendere da tanta altezza? Certi scrittori non sono niente in sè stessi; solo considerar si debbono quasi sintomi dello stato morale d'un popolo; e così giudicando si potria presumere che non so qual debolezza sentimentale sia più comune, nella vita privata degl'Inglesi, che non dovrebbe far supporre l'energia dello spirito nazionale. Ora non mi resta che il far voti, acciocchè il dramma storico, sola produzione dell'arte veramente indigena in Inghilterra, vi possa ancora rifiorire, ed acciocchè poeti eguali a quelli che la Germania ha già la gloria di possedere, si mostrino degni alcuni di Shakespeare.

Lezione Decimasesta.

Teatro spagnnolo. — Vi si possono notare tre periodi differenti; quello di Cervantes, quello di Lopez de Vega, e quello di Calderon. — Dello spirito della poesia spagnuola. — Influenza della storia del popolo spagnuolo sopra la sua letteratura. — Forma dell' arte drammatica in Ispagna e suoi rami differenti. — Stato di decadenza in cui è caduto il teatro spagnnolo dopo il principio del secolo XVIII.

Le ricchezze del teatro spagnuolo sono passate in proverbio, ed ho già avuto occasione di notare che l'uso di por mano segretamente a questa inesauribile miniera, s'era di gran tempo introdotto fra gli autori delle altre nazioni. Non è però mio disegno di svelare tutti i frutti di questa specie; troppo luoga ne sarebbe la lista, e difficile il compierla. Si potrebbe risalire infino agli originali che godono qualche celebrità; ma non si è pure avuto a sdegno d' imitar le opere della seconda e della terza classe, o ciò ne debbo rimuovere da tale indagine. Invenzioni ingegnose e ardite, un certo brio, una perfetta chiarezza e un facile movimento nell'intreccio, sono qualità talmente proprie a' drammi spagnuoli, che qualunque volta lo trovo unite in una commedia, non esito punto a dire che essa è d'origine spagnuola, quando bene il suo autore medesimo non se ne fosse addato, e ch'egli si pensasse d'avere attinto da una sorgente più vicina.

Le preponderanza politica della Spagna nel secolo XVI rendette generalissima in Europa la pratica della lingue spagnuola, e da parecchi indizj si può giudicare che le produzioni letterarie di quella nazione si erano già sparse, fin dal principio del secolo seguente, in Francia, in Italia, in Inghilterra ed in Germania. Ma d'allora in poi lo studio dello spagnuolo fu di meno in mano sempre più trascurato, e solo in Germania lo abbiamo veduto di fresco tornare in istima. I Francesi non hanno altra idea del teatro spagnuolo, che quella che ne dànno le traduzioni di Linguet. Queste medesime traduzioni furono recate in tedesco, colla giunta di alcuni drammi traslatati immediatamente dagli originali, ma non sono superiori gran fatto alle altre. I traduttori non hanno scelto che commedie d'intreccio; ne hanno stemperato i versi in una languida prosa (giacchè tutti i drammi spagnuoli sono in verso, tranne alcuni *tremeses* o *saynetes*, e le commedie modernissime); non hanno dato di parecchie di tali opere che imperfetti estratti, e si sono recati a merito d'averle spogliato de' loro più splenditi ornamenti, dimodochè non hanno lasciato sussistere che il loro scheletro, nè più rimane vestigio nè delle vaghe forme nè del vivace colorito dell'originale. Ora è facile a intendere come traduttori che sì poco rispettarono i diritti della poesia, non abbiano trascelto ciò che v' ha di meglio negl'immensi tesori di quella letteratura. Del resto, la commedia d'intreccio, non ostante la straordinaria fertilità d'invenzione e tutto l'ingegno che vi spesero i poeti, non forme la parte più preziosa del teatro spagnuolo. Dove il genio nazionale si è spiegato con più splendore ed originalità, è nelle composizioni mareviglioso tratte dalla mitologia o dalle favole cavalleresche, e ne'drammi tolti dalla storia.

De la Huerta pubblicò une scelta di composizioni teatrali in sedici volumi, sotto il titolo di *Teatro espanol*, con alcune notizie sui loro autori e sui differenti generi d'opere drammatiche. Ma questa Raccolta non può far conoscere molto avanti il teatro spagnuolo, come quella che solo comprende, senza eccezione, alcune commedie lavorate sui costumi moderni, e dove non si rinviene nessun componimento degli autori contemporanei di Lopez de Vega, nè de'loro predecessori. In Germania, Blakenburgh e Bouterveck (*) si sono occupati ad illustrar

(*) Il primo nelle sue osservazioni sulla

l'epoca assai oscura in cui il teatro spagnuolo, non avendo ancora una forma ben determinata, poteva appena aver nome nella letteratura. D'ogni tempo esistettero in Ispagna moltissime opere teatrali composte unicamente per la rappresentazione e che non furono mai stampate, laddove il caso contrario, cioè l'impressione d'un dramma che non fosse stato rappresentato, non è quasi mai occorso. Quindi è che un gran numero di manoscritti è andato in sinistro, e sarebbe impossibile, fuor di Spagna, il compiere la storia critica del teatro spagnuolo. I ragguagli de' letterati tedeschi pur dianzi nominati possono tornar utili, ma non li reputo esenti da errori, nè mi posso accordare con questi due autori così nelle mire generali, come nel modo d'apprezzare il merito peculiare delle opere.

L'arte drammatica si cominciò a sviluppare in Ispagna verso la metà del secolo XVI, e il secolo appresso la vide già perdere il suo più grande splendore. Dopo la guerra della successione, funesta per tanti rispetti alla letteratura spagnuola, non si può citar nulla che non offra tracce di confusione d'idee, di passi retrogradi nell'arte, del desiderio di conservare antiche forme il cui senso è andato in dimenticanza, o d'una mediocrissima imitazione de' drammi stranieri. I begli spiriti spagnuoli de'tempi a noi più vicini si dànno vanto di parlar freddamente de'loro antichi poeti nazionali; ma il popolo conserva per essi viva affezione; e le loro opere sono sempre applaudite in sulla scena, così a Madrid come nel Messico, con parziale entusiasmo.

Le epoche più notabili de' progressi dell'arte drammatica in Ispagna possono essere indicate pe' nomi di tre famosi scrittori, Cervantes, Lopez de Vega e Calderon.

Le più antiche notizie che abbiamo del teatro spagnuolo, ne sono somministrate da Cervantes medesimo nel suo Don Chisciotte, nelle prefazioni delle ultime sue commedie, nel Viaggio al Parnaso, e altrove. Egli era stato testimonio de' primi tentativi dell'arte drammatica, e descrive con molto brio gli informi spettacoli, sforniti egualmente d'ornati esterni e di merito intrinseco, da lui veduti in sua giovinezza. Egli poteva con giusto titolo reputarsi per uno de' ristauratori di quest'arte, imperciocchè non ancora s'aveva acquistato immortal gloria col suo Don Chisciotte, quand' egli aveva già con molto zelo lavorato pel teatro; e venti o trenta suoi drammi, di cui parlò da poi con nessuno amore, furono tuttavolta applauditissimi. Egli non aspirava ad altro che a procurar diletto a' suoi spettatori sulla scena, e, aggiunto che aveva un tale scopo, non si pigliava più verun pensiero de' suoi scritti. Non è pur molto che si sono mandati per le stampe due de'suoi drammi più vecchi, uno de' quali, *El trato de Argel* (che in italiano si direbbe forse *il soggiorno di Algeri*), è verisimilmente il primo ch' egli abbia composto. Si riconsce in esso l'impronta dell'infanzia dell'arte volgendo l'occhio alla sovrabbondanza de'racconti, all'azione male sviluppata ed al poco rilievo dato alle figure; ma accanto a quest'opera difettosa se ne trova un'altra, intitolata *La distruzione di Numanzia*, che si solleva all'altezza del coturno tragico, e che annoverar si debbe tra i fenomeni più notabili dell'istoria drammatica, massimamente che l'autore, senza volerlo e senza addarsene, si è quivi interamente avvicinato alla grandezza ed alla semplicità degli Antichi. Vedesi in questa composizione dominar l'idea del destino, e le figure allegoriche che appajono negl'intermedi, adempiono appresso a poco, sebbene in guisa differente, il fine che aveva il Coro, quello di guidare il pensiero e di temperare la commozione degli affetti. Vi si compie un' azione eroica, vi si comporta con fermezza il più orribile dolore; ma è l'azione,è il dolore di tutto un popolo: gl'individui non sono quivi che i rappresentanti della massa de'loro concittadini, e l'inflessibile destino vi si mostra sotto le sembianze de' vittoriosi Romani. L'anima di questo dramma è un genere di patetico spartano, se così posso dire; e tutti gli affetti isolati si perdono nell'amor della patria. Cervantes vi seppe inoltre accozzare insieme, per via d'allusioni alle nuove gesta dei suoi compatriotti, i fatti eroici de'tempi andati con quelli ond'egli medesimo era testimonio.

Lopez de Vega, al suo bel primo apparire, sovraneggiò sulla scena, ed ecclissò la gloria del suo predecessore. Tuttavia Cervantes non volle rinunziare interamente a pretensioni fondate sui primi suoi buoni successi, e nel 1615, poco innanzi la sua morte, diede fuori otto commedie ed altrettanti intermedi che senza dubbio non aveva-

teorica delle belle arti, ed il secondo nella sua storia della poesia spagnuola.

no ottenuto sulle scene quel favore eh' egli desiderava; ma si sa ehe tali composizioni erano state tenute per molto inferiori all'altre opere sue così in verso, come in prosa. L'ultimo editore vuol dare a intendere che sono parodie o satire sul cattivo gusto regnante, ma basta sol leggere queste opere senza preoccupazion d'animo per comprendero quanto sia fuor della ragione una sì fatta ipotesi, poichè supponiamo ehe eosì fosse, sarebbero esse ancora troppo cattive. Cervantes, dove s'avesse prefisso questo fine, non avrebbe consecrato per conseguirlo che una sola commedia, ma ella sarebbe stata piena di brio e di franchezza. È ehiaro ch'egli si studiò in tali composizioni d'accostarsi alla maniera di Lopez de Vega; e volle, contro la sua propria persuasione, secondare il gusto de' suoi concittadini per la varietà, la stravaganza, gl'intreeci maravigliosi e i grandi colpi di scena. Parve a lui che il genere più superficiale sarebbe il più applaudito, e quindi abbozzò diversi drammi snervati e slegati con una negligenza eh'egli mai non si permise nelle sue opere in prosa. Ora, poi ehe Cervantes si spogliò de' suoi pregi particolari, non è maraviglia ehe Lopez de Vega non sia stato vinto da esso nel suo proprio genere. Ma, vaglia il vero, due di questi drammi di Cervantes hanno molto merito anehe nella disposizione dell'intreccio; l'uno è intitolato *Gli schiavi cristiani in Algeri*, che è perfezionamento di quello onde abbiamo parlato di sopra; e l'altro *Il laberinto d'amore*. Ambedue sono pieni di tratti sì belli e sì spiritosi, ehe bastano, anche lasciando da parte *La distruzione di Numanzia*, a confutar l'opinione quasi generale fra' Critici spagnuoli, che Cervantes non avesse ingegno drammatico. Nondimeno si può dar ragione fino ad un certo punto d'una opinione cosiffatta, se vogliam mettere a confronto le opere di questo autore con quelle di Lopez, e soprattutto se vogliamo por mente alle pretensioni più alte che il Pubblico spagnuolo s'era avvezzato ad avere, dopo Calderon. Si può dire ancora che l'ingegno di Cervantes lo spingeva preeipuamente verso il genere epico, pigliando questa voce nel senso più esteso, per dipingere gli avvenimenti mediante la narrazione. Fors'anche i dolci riguardi ch'egli usa quando fa vibrare le corde dell'anima, non s'accordano colla energica concisione che ricerca la scena. Ma dove però si consideri la forza ed il calor de' concetti eh' egli spiega nella *Distruzione di Numanzia* bisognerà confessare che solo per un effetto del caso Cervantes non si diede interamente al genere drammatico, e il suo spirito inventore non vi spiegò tutte le sue facoltà.

Di quando in quando sorgono delle voci in Ispagna che raccomandano l'imitazione de' Classici antichi; ma la vivezza del gusto della nazione per la forma ardita del dramma romantico non permette di dar loro ascolto. Tal fu la sorte di Cervantes, quand'egli tolse a sentenziare nelle cose de' suoi giovani rivali. Egli non poteva essere totalmente imparziale. Lopez de Vega era a lui succeduto sulla scena, e ne lo aveva per così dire escluso per mezzo di effetti molto più luminosi e d'una fecondità inesauribile. Questa circostanza vuol essere posta in conto, e non mancò d'influire sul dispetto in cui ebbe Cervantes, in sua vecchiezza, il cattivo gusto del Pubblico ed il sistema del teatro spagnuolo. Pare ancora che tutto non fosse poesia nella sua anima, e che vi si trovasse una parte di freddezza che lo spingeva a rigettare, come contrarj alla verisimiglianza non meno che alla natura, gli arditi scherzi della fantasia ed il gusto pel maraviglioso. Egli insistette nella necessità della separazione de' generi, senza voler capacitarsi che l'arte romantica in tutte le sue produzioni cerca d'amalgamare intimamente i diversi elementi della poesia, siccome fece egli stesso ne' suoi romanzi e nelle sue novelle, dove fu veramente animato dello spirito spagnuolo; e, non ostante a ciò, egli biasima i cambiamenti di tempo e di luogo sulla scena, qual mancamento contro le convenevolezze.

È cosa degna di nota il vedere che ancora Lopez disapprovò i diritti ch'egli usava, e si diede accusa d'aver violato delle regole che ben conosceva, componendo in un genere sovente impugnato, a fine di piacere alla moltitudine. Che però Lopez nel condurre i suoi lavori abbia avuto per mira di piacere al popolo, è quello di cui non gli possiamo far rimprovero. Fra tutti i Drammatici eh'ebbero, viventi, l'aura del popolo, egli è senza fallo uno dei più maravigliosi, e si meritò che Cervantes medesimo, suo rivale e suo avversario, lo chiamasse da senno un portento della natura.

I tanti e tanti drammi di Lopez de Vega non furono tutti stampati, e sarìa pur difficile di procurarsi, fuor di Spagna, la collezione di quelli che uscirono de' torchi. È ve-

risimile ancora che sotto il suo nome se ne sieno spacciati di molti che non sono suoi, abuso di cui si lagna Calderon dal canto suo parimente. Ignoro se Lopez abbia dato, ove che sia, il catalogo delle sue opere; ma ben poteva egli medesimo averne dimenticato parecchie. Del rimanente, basta il leggere alcuni de'suoi drammi per conoscere il genere; e tanto meno si dee temere di non imbattere ne' più stimabili, quanto ch'egli non attinge in veruno particolarmente nè ad un'altezza straordinaria, nè ad una grande profondità. Egli è senza dubbio nel genere drammatico che questo scrittore, or troppo ancora vilipeso, doveva maggiormente spiccare, poichè il teatro era la scuola migliore a cui potesse imparare a correggersi de'suoi principali difetti, l'incoerenza, la prolissità e lo sfoggio dell'erudizione. In alcuni di questi drammi, e singolarmente in quelli tratti dalla storia, dai romanzi o dalle tradizioni, regna una certa rozzezza che non è priva di carattere, e che pare a bello studio adattata a' soggetti ch'egli maneggia. Tale è lo stile che domina nel *Re Vamba*, nelle *Stolidezze giovanili di Bernardo di Carpio*, ne' *Merli* (o *balestriere*) *di Toro*, ec. Altri drammi che dipingono i costumi del momento, come *La Toledana vivace* e *La Bella brutta*, hanno un linguaggio più terso e più raffinato. Tutti contengono situazioni interessanti e facezie impareggiabili; e per avventura ce n'ha pochissimi che, ritoccati e ricoloriti alla moderna, non fossero per produrre grand'effetto in sulle scene. I loro difetti sono pure a un di presso i medesimi, e sempre vi si trova quella intemperante fantasia che accumula fuor d'ogni misura le invenzioni straordinarie, e una poca negligenza nell'esecuzione. Somigliano essi a que' gruppi che un abile disegnatore abbozza in fretta sulla carta, ma che ad onta della sua sbadataggine o della sua grande celerità mostrano sentimento e vita in tutti i loro tratti. Solo manca alle opere di Lopez, oltre alla profondità, quella finezza d'osservazione che è il mistero dell'arte.

Se il teatro spagnuolo fosse rimaso in questo termine e colle sole opere di Lopez e de'più celebri fra'suoi contemporanei; come un Guillen de Castro, un Montalban, un Molina, un Matos Fragoso, ecc., vi si ammirerebbono grandi idee e felici disposizioni, piuttosto che la perfezione dell'arte drammatica. Ma finalmente sorse Don Pedro Calderon de la Barca, genio non meno fertile, scrittore non meno laborioso di Lopez e poeta assai più grande, poeta sommo quanto alcun altro meritasse giammai questo nome sulla terra. Si rinnovarono in lui, ed in grado molto più eminente, la virtù di eccitar l'entusiasmo, l'impero esercitato sulla scena, e, per recar le molte parole in una, il miracolo della natura. Gli anni di Calderon vanno a paro con quelli del secolo XVII; egli aveva sedici anni quando morì Lopez, e sopravvisse a quest'ultimo d'un mezzo secolo, o circa. Il biografo di Calderon ne dice ch'egli compose oltre a centoventi opere teatrali, cento atti allegorici per lo meno sopra soggetti sacri, cento intermedi o *Saynetes*, ed una quantità di poesie non dialogizzate (*). Siccome Calderon s'è occupato intorno a lavori drammatici dall'età di quattordici anni fino all'ottantesimo in cui cessò di vivere, le opere sue si distribuiscono sopra un lungo spazio di tempo, nè si deve supporre ch'egli componesse con quella sì gran fretta che Lopez. Egli ebbe comodità di formare disegni me-

(*) Ciò forse è alquanto esagerato. La più compiuta e la migliore edizione di questo poeta, quella d'Apontes, non contiene che 108 componimenti teatrali. A istanza d'un gran signore, Calderon diede un catalogo delle sue opere, dove nomina cento undici componimenti teatrali, e in queste novero ce n'ha evidentemente più di tre che non si trovano nella Raccolta d'Apontes. Vero è che potrebbero esservene scorsi per entro alcuni sotto altri titoli; così, per esempio, quello che Calderon stesso chiama *El Tuzani de la Alpujara*, è intitolato nella Raccolta *Amar despues de la muerte*: ma altri vi mancano fuor di dubbio, e citerò nominatamente un *Don Chisciotte* di cui sarei stato curiosissimo. Da parecchi indizj si può giudicare che Calderon aveva grande rispetto per Cervantes. La classe degli *Autos sacramentales* non contiene che settantadue di queste composizioni, e Calderon non ne indica un maggior numero. Nondimeno ei li teneva più in conto che l'altre sue opere. Nella sua vecchiaja, e quando si fu tutto consecrato alla religione, egli fece poca stima degli scherzi profani della sua fantasia, ma non sì che li rifiutasse, o che si tenesse totalmente di attendere alcuna volta a questo genere di composizione. Oltrechè, gli può ben essere intervenuto, come ad uomo immensamente ricco, d'obbliar qualche porzione de' suoi beni nel farne l'annovero. Io non ho mai letto i *Saynetes* di Calderon, ne trovo che sieno stati raccolti e stampati.

ditati, ed è impossibile il dubitarne: ma l'indefesso esercizio dell'arte sua gli dovette senz' altro far acquistare una gran prontezza d'esecuzione.

In mezzo a questa smisurata dovizia, non si trova nulla che sia abbandonato al caso, nulla che non sia conseguenza di sicuri principj, e che non porti l'impronta de'profondi disegni d'un gran maestro. Questo è ciò che nessuno ardirebbe negare, quando bene si facesse a Calderon il torto di chiamare ammanieratura il suo stilo puro ed elevato, vero colorito del dramma romantico, e quando bene si pretendesse sostenere che l'ardito volo della sua fantasia lo fece alcuna volta traviare. Sovente Calderon mise mano di nuovo a ciò che i suoi predecessori tenevano per già fornito; e nulla di quanto ci era ne lo potea far contento, paragonato alla nobiltà ed alla vivezza de'suoi concetti. Di qui nasce che a quando a quando e' si ripete nelle voci, nelle immagini, nelle comparazioni ed anche nelle situazioni. poichè d'altra parte egli era troppo ricco ad aver bisogno di copiare, non dico gli altri, ma sè stesso. L'effetto teatrale è sempre il suo primo scopo; ma questo scopo medesimo che, dove ogni altro ne escludesse, diverrebbe un limite, è il pensiero che anima e feconda il suo genio. Io non conosco verun poeta che abbia saputo a tal grado dare un colore poetico a'grandi effetti della scena, e che, vivamente scotendo i nostri sensi, trasporti altresì la nostra mente in una regione eterea.

I drammi di Calderon si dividono in quattro classi principali; i drammi sacri, i cui soggetti sono cavati dalla Scrittura o dal Leggendario; i drammi storici; i drammi mitologici, o quelli lavorati sopra argomenti favolosi; e finalmente le dipinture della vita sociale de'tempi moderni.

Il nome di drammi storici non si conviene, propriamente parlando, che a quelli fondati sulla storia patria. Calderon colse bene spesso con molta verità il carattere dell'Antichità spagnuola; ma d'altra parte egli stesso aveva uno spirito nazionale troppo risoluto, e dirò pure troppo ardente, a poterne adottare un altro. Itiesce ancora al suo ingegno d' addomesticarsi colle regioni favorite dal sole, col Mezzodì e coll'Oriente, ma non puote adattarsi all' Antichità classica, non meno che ai climi settentrionali. I soggetti troppo stranieri per Calderon diventano in sua mano soggetti fantastici: la mitologia greca non è per esso che una leggiadra favola, o l'istoria romana che una maestosa iperbole.

I drammi sacri di Calderon si possono per un certo rispetto mettere insieme co' suoi drammi storici, come quelli che, sebbene adorni di poesia più ricca, portano sempre fedelmente l'impronta della storia della Bibbia o del Leggendario. Nondimeno i drammi sacri si rendono singolari dagli altri mercè d' un' evidente allegoria e dell' entusiasmo religioso. Questo entusiasmo esagita il poeta allorchè ne' sacri atti destinati a solennizzare la Festa del corpusdomini egli dipigne allegoricamente e co' più splenditi colori l'universo acceso dalla fiamma dell'amor celeste. In questo genere soprattutto egli eccitava l' ammirazione de' suoi contemporanei, e da tali componimenti egli medesimo si prometteva la sua maggior gloria. Ma, fuorchè non si facciano conoscere i drammi sacri di Calderon per via d' una traduzione poetica, è impossibile il darne veruna idea, ed io non potrei nemmeno parlarne senza trattare una quistione difficile, e senza esaminare fino a che segno possa l' allegoria essere ammessa nelle opere drammatiche. Costretto a lasciar da banda queste produzioni straordinarie, io non potrò nè pure caratterizzare gli altri lavori di questo poeta, se non che tenendomi a' cenni generali e di sorte da muovere anzi la curiosità, che da soddisfarla.

La portentósa luce onde allora splendeva in Ispagna il teatro, stimolò l' emulazione di più spiriti attivi e ingegnosi; ma pressochè tutti furono imitatori di Calderon, e ben pochi ancora, come un Agostino Merito, un Francesco de Roxas, e l' acuto ed eloquente istorico della Conquista del Messico, Antonio de Solis, meritano d' essere nominati appresso lui. Si vide pure una testa coronata mettersi nella schiera de' poeti drammatici, e parecchie opere teatrali che uscirono fuori sotto il nome *de un genio de esta Corte*, vengono attribuite a Filippo IV. Questo principe fu se non altro grande ammiratore e protettore illuminato di Calderon. Tutti gli autori di quel tempo scrissero nel medesimo spirito, e formarono una vera scuola. Parecchi di loro si segnalarono per alcuni pregi particolari, ma Calderon li vantaggiò tutti in arditezza, in forza ed in profondità, ed è a lui che il dramma romantico degli Spagnuoli va debitore di quella maggior perfezione a cui pervenne. Io m' ingegnerò di

dare una debole idea dello spirito e delle forma d' una maniera di finzione che infinitamente si dilunge de tutte le produzioni letterarie dell' Europa; ma è uopo a tale effetto rammentare le circostanze istoriche ehe impressero uno speciale carattere nelle produzioni del genio spagnuolo.

Le poesia ebbe in Ispagna cominciamenti semplicissimi. Le due forme primitive che essa fu veduta ammettere, sono quelle della *romance* e della canzone, e ancor ti sembra udire i concetti della chitarra risonare nel ritmo di quelle antiche strofe nazionali. La *romance*, d' origine mezzo arabica, fu da prima un semplice racconto di cose guerresche, a poco a poco si sottomise a maggiore accuratezza nella sue composizione, abbracciò soggetti più variati, e in breve divenne un poema lavorato con arte, ma dove lo splendor de' colori feceva sempre dominare la parte pittoresca. La canzone per contrario, quasi priva d' ogni immagine, esprime teneri affetti per via di modi ingegnosi, e si libra per quella regione intermedia fra il sentire ed il pensare, ove une disposizione peculiare dell' anima si sforza di prendere le forme più scolpite delle parole, ed ove una profonda contemplazione fa rientrer idee nel confuso fantasticere e ne' vaghi presentimenti. La canzone, senza perdere il suo primo carattere, assunse ben presto diverse forme leggiadre, che tutte tendevano a produrre lo stesso genere d' impressione che le variazioni musicali. Nondimeno le ricchezze della lingua spagnuola non si potevano nè accrescere nè sviluppare in questo genere di poesia amabile e ingenuo, piuttosto che sublime; i poeti adunque furono sollecitati d' adottare, sul principio del secolo XVI, i metri d' un uso più esteso che aveva trovati l' Italia, le ottave, le terzine, le canzoni, i sonetti ecc., e allora soltanto si vide di che era capace la lingua castigliana. Questo idioma, il più altèro di quanti uscirono dalle lingua de' padroni del mondo, mostrò ciò che poteva per bellezza, maestà, splendore, ardimento ed energia. La favella spagnuola, senza dubbio, è meno dolce dell'italiana, per cagione delle sue lettere gutturali e delle consonanti in che termineno spesso le parole, ma esce più rotondamente dal petto, e suoni simili a vibrazioni metalliche percuotono assai più forte l' orecchio. Egli sembrava che la rozza schiettezza de' Goti risonasse ancora negli accenti di questo idioma, allorchè una fortunata alleanza coll' Oriente gli fece prendere un velo più ardito, e la poesia araba, arricchendolo delle sue espressioni per così dire più inebbrianti, lo innalzò di sopre alla fredda circospezione de' parlari occidentali.

L' inspirazione de' poeti s' accrebbe in un colla gloria de' guerrieri; ed il genio, altiero delle sue forze novelle, le aumentò con mettere in esse tutta la sua fidanza. Gli Spagnuoli fecero onorevole e memorabile figura nella storia del medio evo, tuttochè la gelosa ingretitudine de' tempi moderni se ne sia pur troppo dimenticata. Quai sentinelle esposte ai pericoli d' un posto avanzato, essi vegliarono per l' Europa minacciata dalle immense caterve degli Arabi, e, nelle loro penisola, come in un vasto campo, erano ognor presti a combattere ed a combattere senza soccorso. La fondazione de' regni cristiani in Ispagna, dall' istante che gl' illustri discendenti de' Goti, forzati a rifuggirsi tra le rupi d' Asturia, uscirono armata mano da quell' asilo, infino al tempo che i Mori furuno interamente scacciati di Spagna, tutto questo spazio, io dico, che durò per secoli, è il poema dell' istoria; e n' è pure il miracolo, poichè la totale liberazione del Cristianesimo, ch' era oppresso in quel paese de sì terribile possanza, sembra un' opera condotta dilassù, ed a cui l' uomo non poteva di per sè dar compimento. Un popolo avvezzo a combattere per la propria libertà, dovette affezionarsi con ardore alla religione ch' egli aveva pur dianzi conquisteta. Ogni consolazione del culto era per sì fatti guerrieri una ricompensa del sangue che avevano sparso; ogni chiesa era un trofeo, e i pronipoti di quegli eroi vi rendono ancora solenne omaggio così alla memoria de' loro avi, come alla Divinità. Fedele al suo Dio ed al suo re fino all' estremo sospiro, zelatore inflessibile dell' onore, altiero, ma prosteso innanzi agli altari, grave, moderato, severo, cotale era l' antico Castigliano; quel Castigliano che lavorava a un tempo il suo campo, e non perdeve d' occhio la sua spada.

Più tempo appresso, i re di Spagne fecero lor profitto delle inclinazioni guerresche e dell' animo generoso de' loro sudditi per avere grande autorità in Europa; ma il paese perdette in libertà quanto si guadagnò in possanza. La frodolente e tirannica politica di Filippo II aveva concitato l' odio delle nazioni straniere contro un popolo che non lo meritava; il machiavellismo de' Principi italiani era divenuto il carattere generale dei

governi; l' ambizione e lo spirito di raggiro avevano infestate tutte le corti: pur soli i capi contrassero in Ispagna simili vizj,e solo ad essi conviene imputare le religiose persecuzioni, alle quali il popolo in massa non cooperò giammai co' suoi furori. Gli spagnuoli, convien dirlo, non s' arrogavano di esaminare i principj de' loro condottieri, o mondani o spirituali, nè mostrarono minor fermezza e valore seguendo le bandiere dell' ambizione, che difendendo l' indipendenza della lor patria. La gloria delle loro armi e un cieco zelo per la religione fece lor velo all' ingiustizia della causa che sostenevano. Imprese fuor d' ogni esempio furono prosperamente eseguite, ed un Mondo scoperto oltre l' oceano ubbidì ad un pugno di avventuricri. Diversi tratti isolati di crudeltà e d' avarizia macchiarono la gloria dell' eroismo più sperimentato, ma tal corruttela non prese alla nazione. In nessun luogo lo spirito cavalleresco sopravvisse, quanto in Ispagna, all' esistenza politica de' cavalieri; e ancora molto tempo dopo che gli errori di Filippo II ebbero menomato così la felicità come l' influenza politica del suo paese, questo medesimo spirito animò la letteratura spagnuola, e ne contrassegnò l' epoca più florida col suo particolar suggello. Allora si vide rinnovarsi, in mezzo [illegible] cognizioni dell' incivilimento, il più luminoso fenomeno del medio evo: si credettero allora gli Spagnuoli di vivere in quel tempo che i principi ed i grandi signori si esercitavano nell' arte de' trovatori, cantavano com' essi l' amore e la prodezza, si partivano lietamente per la Terra santa,con la croce in sul petto e l' immagine delle loro belle nel cuore, e andavano in traccia delle più riscbiose avventure, inspirati da' più nobili sentimenti; in quel tempo che il re Riccardo cuor di leone faceva risonare colla prode sua mano le corde d' un liuto or sospirando ed ora sciogliendo la voce in amorosi lamenti.

I poeti in Ispagna non erano, come nel resto dell' Europa, o cortigiani, o letterati,od uomini che facessero alcuna professione cittadinesca; ma erano cavalieri, nobili, guerrieri che spendevano la lor vita sotto l' armi. Gli esercizj militari e quelli dello spirito, due glorie, due avvenire, tali erano i loro illustri oggetti. Quindi si vede uno de'più antichi poeti sotto Carlo V,Garcilaso,disceso degli Incas del Perù, passare in Affrica colla fida sua cetra, e morire all' assalto di Tunisi.Quindi il portoghese Camoena,arrolato nella milizia, vola infino all' estremità dell' India sulle tracce del famoso navigatore di cui piglia a cantare le scoperte. Don Alonso di Arcilla compone la sua Araucana, ora sotto ad una tenda a piè delle Cordigliere, facendo la guerra a' selvaggi ribelli, ora in un deserto fino allora inaccessibile, ora sopra un vascello che fa il giro del globo. Cervantes, con una lunga prigionia in Algeri e colla perdita d' un braccio, paga l' onore di combattere in qualità di volontario alla battaglia di Lepanto sotto gli stendardi del gran Don Giovanni d' Austria. Lopez de Vega, montato sopra un vascello della flotta invincibile, è testimonio della sua distruzione. Finalmente Calderon fa le campagne di Fiandra e d' Italia,e adempie, in qualità di cavalier di s. Giacomo, i suoi doveri militari, fino a che, entrando nello stato ecclesiastico, fa palese che la religione fu sempre il primo stimolo della sua vita.

Se la religione, l' amore ed il valore accendono il genio romantico, questa poesia, avendo avuto nascimento ed essendosi sviluppata in Ispagna sotto simili auspicj, doveva senza dubbio spiccare altissimo volo. La fantasia degli Spagnuoli, così ardita come le loro gesta, non rifuggiva davanti a nessuna impresa, per aspra che fosse e piena di rischi. Il gusto del popolo pel maraviglioso, anche iperbolico, si era di gran tempo manifestato, come ne fa testimonianza la straordinaria riuscita de' romanzi di cavalleria: ma egli voleva ritrovare ancora questi romanzi sulla scena, ed allorchè poeti, pervenuti al grado più sovrano di coltura morale, si diedero a rifonderli e ad animarli coll' espressione degli affetti e coll'armonia, e così cangiarono favole rozzamente ordite in finzioni aeree e vagamente colorate, risultò dallo stesso contrasto fra la sostanza e la forma un incanto sconosciuto a irresistibile. La nazione spagnuola, che aveva minacciato di conquistare il mondo, si pensò di ritrovar sulle scene un riverbero della sua passata grandezza quando vi mirò comparire in tutta la sua maestosa bellezza il proprio idioma, cui giugneva splendore la pompa ritmica più variata, l' eleganza dei modi più ingegnosi, a quella magnificenza delle immagini delle metafore che lo rende cotanto singolare. Egli parve che i tesori delle zone lontane fossero stati depositati nel linguaggio siccome in seno della madre patria, e si potè dire della poesia spagnuola

ciò che detto si era di Carlo V, che nel suo impero il sole non tramontava giammai.

Gli stessi drammi di Calderon, i quali pare che vie più s' abbassino al tenore della vita comune, ne cattivano sempre nondimeno per non so qual fantastico incanto, e non si possono chiamar commedie nel sentimento ordinario di questa voce. Ho già fatto vedere che le così dette commedie di Shakespear sono sempre composte di due elementi diversi, voglio dire la parte comica che risiede nella dipintura de' costumi inglesi (poichè l' imitazione burlesca richiede colori locali bene apparenti), e la parte romantica che è trasportata dal poeta in qualche regione meridionale, poichè la terra natia non gli sembra poetica a bastanza. In Ispagna, per l' opposito, il complesso dei patrj costumi non poteva ancora essere còlto in un aspetto ideale. Nulla ostava che la commedia presentasse agli spettatori l' immagine della patria, purchè tuttavia non si buttasse unicamente a dipignere l' interno di quella vita domestica sempremai rinchiusa in un cerchio angusto ed uniforme da'bisogni e dalle abituazioni. Le commedie di Calderon finiscono col matrimonio, come quelle degli Antichi; ma quanto non è differente tutto ciò che precede! Nelle commedie antiche si mettono in opera spedienti immoralissimi per soddisfare passioni sensuali o per conseguire un fine da egoista; gli uomini spiano le loro debolezze reciproche e si combattono colle loro forze morali, come se lottassero colle lor forze fisiche: ne'drammi spagnuoli, per contrario, si vede regnare quell' appassionato ardore che sempre nobilita gli oggetti degli umani desiderj, imperocchè li mette fuor di proporzione con qualsivoglia piacer materiale. Calderon ne mostra i suoi principali personaggi nel bollore della giovanezza, in quell' età che l' uomo si fida arditamente nella vita e insuperbisce de' suoi diletti; ma lo scopo a cui mirano, e pel quale si scordano d' ogni altra cosa, è a' loro occhi uno scopo infinito, una chimera di felicità che non iscambierebbono per nessuna realtà del mondo. L' onore, l' amore, la gelosia sono le macchine di queste commedie. Il giuoco ardito delle passioni più generose forma il tessuto dell'intreccio; nè alcuna volgar malizia vi tramette le sue fila grossolane. L' onore è sempre un principio ideale poichè si fonda, come già parmi di aver detto, in quella sublime morale che consacra i principj delle azioni senz' avere riguardo alle false conseguenze. Soltanto coll' aderire alle torte opinioni della società può l' onore alterare la sua nobile essenza e divenire un' arme per la vanità; ma da questa medesima alterazione si veggono trasparire i languidi raggi d' un' idea sublime. Per far comprendere la gelosa schifiltà che Calderon attribuisce al sentimento dell' onore, non posso rinvenire altra immagine che quella dell' ermellino il quale, secondo un' antica tradizione, si rassegna alla morte quand' è inseguito da'cacciatori, innanzi che traversare una palude ove macchierebbe i suoi candidi velli. Calderon dà pure alle donne un sentimento d' onore al pari squisito; sentimento che trionfa dell' amore o mantiene accanto ad esso il suo posto. Non poter amare che un uomo irreprensibile, amarlo con perfetta purezza, non soffrire alcun omaggio equivoco, alcuna offesa al più severo decoro, ecco in che fa consistere il poeta l' onor delle donne. Egli impone all' amore il dovere d' un mistero impenetrabile, tanto che un legittimo nodo gli permetta di pubblicamente dichiararsi. Solo il mistero, in fatti, guarentisce l'amore dall' impura mescolanza della vanità, e lo presenta in sembianti d' un sacro voto rinchiuso nell' imo del cuore, e perciò tanto più inviolabile. È ben vero che, secondo questa morale, la scaltrezza e la dissimulazione severamente vietate dall' onore, sono credute permesse in favor dell' amore; ma egli è costretto d'osservare i più dilicati riguardi allorchè si trova in opposizione con altri doveri, e innanzi tratto con quelli dell'amicizia. La gelosia, questa passione sempre attiva e sovente furiosa, ne' costumi che dipigne Calderon, non ha per oggetto il possesso, come in quelli dell' Oriente: ella piglia ombra delle più lievi commozioni del cuore e de' segni impercettibili che le scoprono. È questo un genere di gelosia nato a ingentilire una passione la quale, da che non n' esclude al tutto un' altra, è alterata nella sua essenza più nobile e più intima. Alle volte il conflitto di queste diverse forze morali non produce veruno effetto, ed allora lo scioglimento è proprio comico; altre volte sembra che la catastrofe appartenga alla provincia della tragedia, e vedesi l' onore far le parti d' un avverso destino per quelli che non possono obbedire alle severe sue leggi senza distruggere la loro felicità, o senza divenir colpevoli.

Tale è nella sua più grande elevatezza lo

spirito del dramma nazionale, che gli stranieri appellarono commedia d'intreccio, o d'intrigo, e che in Ispagna si chiama dall'abito che portano gl'interlocutori, *comedia de capa y espada* (commedia di cappa e spada). La parte burlesca non consiste d'ordinario che nel personaggio del servo buffone, conosciuto sotto il nome di *Gracioso*. Questo servo giova a *parodiare* la parte ideale del dramma, o contraffà, nel modo più spiritoso e più lepido che mai, le passioni esaltate del suo signore. Di rado egli è impiegato attivamente a formare colle sue furberie il nodo dell'intreccio; è il caso che se ne piglia il carico, e se ne sbriga a meraviglia.

Altre opere teatrali sono dette *comedias de figuron:* i loro elementi sono appresso a poco i medesimi, ma si vede comparire una caricatura ben distinta sul dinanzi del quadro. E impossibile il negare il nome di commedie di carattere a parecchi drammi di Calderon; tuttavia non ci dobbiamo aspettare di rinvenir dipinture finissimamente lumeggiate appresso de' poeti meridionali, a cui un'ardente sensibilità ed una impetuosa fantasia non lasciano nè l'ozio nè la freddezza d'animo che ricerca lo spirito d'osservazione.

Ci sono ancora de' drammi di Calderon ch'egli medesimo chiama *Fiestas* (Feste), perchè destinati a comparir sul teatro della Corte in certe occasioni di solennità. Egli confidava nell'effetto dello spettacolo, dei frequenti cangiamenti di decorazioni, dei prodigi eseguiti sulla scena, e qualche volta ancora della musica; e nondimeno tutti questi accessorj erano considerati sì poco, che Opere poetiche nominar si possono composizioni cosiffatte, giacchè producevano, mediante il solo splendore della poesia, quel genere d'effetto che l'apparato teatrale, la danza e la musica insieme unite producono appunto all'Opera, od al melodramma, se così vogliam dire. Il poeta lasciava quivi spiegare il volo più libero al suo estro; onde è che queste lievi e fantastiche finzioni appena radono la terra.

Ma dove i sentimenti di Calderon si manifestano con maggiore abbandono ed energia, è nelle composizioni religiose. Egli non dipinge l'amor terrestre se non che sotto sembianze vaghe e generali, e non parla che la lingua poetica di questa passione. Il suo verace amore è la religione; ella è l'anima dell'anima sua: solamente per essa egli penetra infin negli abissi de'nostri cuori, e si crederebbe ch'egli abbia tenuto in serbo per quest'unico oggetto le nostre più forti e più intime commozioni. Questo mortale privilegiato s'è tratto fuori dall'oscuro labirinto del dubbio, ed ha trovato un rifugio nell'eccelso asilo della fede. D'ivi, nel seno d'una pace inalterabile, egli contempla e dipingne il procelloso corso della vita. Illuminato dai raggi della religione, egli penetra tutti i misteri dell'umano destino; lo scopo stesso del dolore non è più per esso un enigma, ed ogni lagrima della sventura appare a lui simile alla rugiada de'fiori, la cui minima stilla riflette la luce del cielo. Qualunque si sia l'argomento della sua poesia, essa è un inno di gioja sulla bellezza dell'universo, ed egli celebra con sempre nuova esultazione le maraviglie della natura e quelle dell'arte, come se tutto a un tratto gli si parassero innanzi nella loro primitiva giovinezza e nel loro più luminoso splendore. Alla freschezza delle immagini, alla vivezza de'concetti, si crederebbe esser questo il primo svegliarsi dell'uomo che esce dalle mani del creatore; ma una squisita eloquenza, una maravigliosa scioltezza di favella, e soprattutto l'intima conoscenza delle più recondite correlazioni della natura, svelano uno spirito coltissimo, un'anima inspirata insieme e contemplativa che s'è fatta ricca delle più profonde meditazioni. Quand'egli accosta gli estremi, quando contrappone gli astri ai fiori, ciò che v'ha di più piccolo a ciò che v'ha di più grande, le sue metafore alludono sempre alla mutua relazione che una comune origine stabilisce fra tutti gli esseri; o quest'armonia incantatrice, questa concordia nell'universo non sembra ella stessa che un riverbero del sempiterno Amore che abbraccia tutto intero il creato.

Calderon viveva e componeva ancora, quando il buon gusto cominciava a degenerare negli altri paesi dell'Europa, e che si andava rapidamente propagando quella epidemia dell'affettazione della maniera e dei giudizj prosaici che divenne sì generale nel secolo XVIII. Ben possiamo tenere questo autore pel Genio della poesia romantica; essa lo aveva dotato di tutte le sue ricchezze, e sembra che, avanti d'involarsi da'nostri sguardi, abbia voluto nelle opere di Calderon, come si pratica in un fuoco artifiziato, riserbare i colori più vivi, la luce più sfolgorante ed i più rapidi razzi, per l'ultima esplosione.

La generazione che successe a Calderon,

fu testimonio degli sforzi de'poeti per conservare sulla scena il di lui spirito; ma tutto quanto produsse quell'epoca, non fu che una languida immagine del passato,nè comparve cosa veruna di nuovo o di veramente originale che meriti d'essere citata dopo sì grande scrittore. Più tempo appresso accora non si vide che sterilità. Si fecero diversi tentativi isolati per rendere le tragedia regolare,cioè a dire per darle la struttura francese; e il dramma declametorio di Diderot ebbe pure degl'imitatori. Io lessi una commedia spagnuola che tendeva a raccomandar l'abolizione della tortura : ognuno può figurarsi che allegria debbe risultare da simile scopo. Questi stessi Spagnuoli che sono infedeli all'antico gusto nazionale , menano gran vampo de'drammi prosaici e moralisti del Moratin; ma non v'è ragione per noi di andar a cercare in Ispagna ciò che abbiamo di buono a un modo, e a un modo di cattivo in casa nostra. Egli pare tuttavia che la gran massa degli spettatori si sia preservata da questa influenza straniera; poichè, non è molti anni, evendo un bell'ingegno di Madrid impreso di ridurre alla regola delle tre unità un dramma di Moreto (*El parecido en la Corte*), grandemente e giustamente ammirato alla rappresentazione, la platea fece un tale schiamazzo,che a sedarla fu d'uopo annunziare il dramma antico pel giorno appresso.

Allorchè circostanze estrinseche , coma l'autorità del clero, i freni imposti dalla censura, od il geloso zelo del popolo pel mantenimento degli antichi costumi, allorchè, dico, queste circostanze s'oppongono all'introduzione degli usi che si tengono nei paesi vicini quai progressi della civiltà , accada sovente che i migliori ingegni diventino ghiotti del frutto vietato, e piglino ammiraziona di qualche cattivo genere già dismesso della moda nella sua terra natia. Certe malattie morali sono talmente contagiose in un secolo, che bisogna averne tanto o quanto partecipato, acciocchè non s'arrischi d'esserne sorpresi in avvenire. Gli Spagnuoli l'henno avuta a buon mercato.La loro esistenza geografica ha permesso loro di sonnecchiare durante il secolo XVIII; . . . . e che poteano far di meglio? Se mai la poesia romantica venisse e risvegliarsi nella vecchia Europa o in un nuovo emisfero, si troverebbe indubitabilmente ch'ella sarebbe passata da un felice istinto alla ponderata cognizione della sue proprie facoltà; gli Spagnuoli ritornerebbero con ragionata stima a ciò che avevano amato per naturale inclinazione,e senza darsi noja d'una Critica cavillosa, seguirebbero, colla scorta di sicuri principj, la gloriose tracce del maggiore da'lor pooti.

Lezione Decimasettima.

Primordj del teatro tedesco. — Giovanni Sachs. — Gryphins. — Epoca di Gottsched.—Cattiva imitazione delle opere francesi. — Lessing, Goethe, Schiller. — Rassegna generale delle opere di questi autori. — Dell'influenza ch'essi hanno esercitata.— Drammi di cavalleria, drammi lagrimosi e quadri di famiglia. — Prospettiva aperta ai poeti tedeschi per l'avvenire.

Il teatro tedesco,nella sua forma più perfetta, è di gran lunga meno antico di tutti quelli onde abbiamo favellato,nè deve quindi recar meraviglia che sia pure men ricco d'opere notevoli.

È poco più d'un mezzo secolo che i Tedeschi, dopo avere attraversato un poco onorifico spazio in materia di spirito e di gusto, hanno incominciato a meglio indirizzare i loro sforzi, e si sono avanzati a passi di gigante nella carriera letteraria ; e se l'arte drammatica non è stata da essi coltivata con sì felice riuscita, e ben posso dire con sì vivo zelo, come gli altri rami della letteratura, è uopo attribuirlo piuttosto a sfavorevoli circostanze, che a difetto d'ingegno.

I rozzi primordj del teatro sono così rimoti in Germania, come negli altri paesi.Il dramma più antico che si possegga stampato, è d'un tal Giovenni Rosenpluet da Norimberga, che viveva intorno alla metà del secolo XV. Due poeti fecondissimi della stessa città Giovanni Sachs e Ayrer , succedettero appresso di lui non molto dopo. Fra le opere di Giovanni Sachs si trova una quantità di tragedie, di commedia, di burlette carneva-

lesche, di farse, di storie dialogizzate sopra argomenti sacri o profani, nelle quali un araldo recita sempre il prologo e l'epilogo. Tutte queste cose venivano rappresentate, per quanto sembra, non da commedianti, ma da onesti cittadini che senza scuola veruna si pigliavano questo innocente diletto. Così le burlette carnevalesche, come le farse, sono un po'vive; bene spesso vi regna un'allegria che sente di mattezza e di stravaganza, e l'inspirazione gioviale sorpassa i confini della realtà. Un tal genere è pieno inoltre di schiettezza e qualunque involtura n'è messa in bando. Tutti i personaggi, cominciando dal Padre eterno, dicono alla libera ciò che hanno in petto e ciò che vengono a fare. Noi potremmo paragonarli a quelle figure de' nostri quadri antichi, che portano in bocca certe liste di carta scritta, e che non hanno bisogno di farsi conoscere per via de'loro atti o della espressione de'volti. Cosiffatti componimenti si rassomigliano molto, in quanto alla forma, a quelli che altrove furono detti *moralità* o *misteri*, e spesso vi si trovano de'personaggi allegorici. Il disegno di queste produzioni d'un'arte ancor nell'infanzia è debolmente condotto, ma non è deforme, e se si fosse continuato a tener quella via, forse che il teatro avrebbe presa una fisonomia più originale e meglio rilevata di quella che mostrò nel secolo XVII.

In sul principio di quel medesimo secolo, la poesia abbandonò il cerchio cittadinesco in cui s'era gran pezzo rinchiusa, e fu di nuovo coltivata dagli eruditi. Opiz, che può tenersi per colui che le diede una forma novella, aveva tradotto in versi alcune tragedie antiche e imitato le pastorali degl'Italiani; ma ignoro se le sue composizioni fossero destinate pel teatro. Dietro a lui successe Andrea Gryphius, il più antico de'nostri autori che si possono chiamare drammatici. Gryphius possedeva nel suo genere cognizioni vastissime, siccome ne fanno fede le sue imitazioni e traduzioni. Abbiamo di questo scrittore un dramma tolto dal francese, un altro dall'italiano, la traduzione d'una tragedia di Vondel, autore olandese, e finalmente una farsa (*Peter Sequens*), che è un'amplificazione della tragedia burlesca di *Piramo e Tisbe* nel *Sogno d'una notte di state* di Shakespear. Si noti che a quel tempo Shakespear era ancora pochissimo conosciuto fuor d'Inghilterra. Il dotto Morhof, che scriveva intorno alla fine del secolo XVII, confessa di non aver letto le sue opere, sebbene conosca ottimamente quelle di Ben Johnson. Verso la metà del secolo scorso, uno scrittore allora riputatissimo, e che di fatto non manca di merito, instituì con tutta la serietà possibile un paragone fra Shakespear e Andrea Cryphius. La loro simiglianza consisteva senza dubbio a'suoi occhi nel vedere che Gryphius ama di far comparire degli spettri. Egli pare che Gryphius abbia preso spezialmente per modello l'olandese Vondel, autore che gode ancora, sotto il nome del gran Vondel, somma riputazione fra'suoi compatriotti, laddove lo scrittore tedesco è caduto in obblivione. Il ritmo ch'egli usa, è sgraziatamente il verso alessandrino; ma la forma de'suoi drammi non è per altro così ristretta come quella de'drammi francesi, il luogo della scena si muta alcuna volta, e gl'intermedj musicali e in parte allegorici hanno qualche riscontro colle *Maschere* degl'Inglesi. Ad ogni modo, Gryphius mostra poca cognizione del teatro, nè trovo che le sue composizioni si sieno mai rappresentate. Le tragedie di Lobenstein, il Marini della nostra letteratura, si rassomigliano per lo scompartimento a quelle di Gryphius; ma, lasciando stare gli altri difetti, sono di tal lunghezza, che per ciò solo ne sarebbe impossibile la rappresentazione.

Lo stato dell'arte drammatica in Germania, sul finire del secolo XVII e per qualche tratto del secolo appresso, fu non meno meschino di quello degli altri rami letterari. Certi poetuzzi erranti e non so che castelli da burattini erano i soli attori ed i soli teatri che ancora vi si conoscessero. Per giudicar da qual punto ci siamo partiti, basta il pensare che Gottsched ha nome d'essere stato il ristauratore delle lettere alemanne; Gottsched i cui scritti somigliano a quegli insipidi beveroni destinati ad infermi che si crede non ne poter sopportare d'altra qualità, e che gli indeboliscono ancor più. Egli s'acconciò con una donna chiamata Neuber, direttrice d'una compagnia di commedianti a Lipsia; ed ambedue di concerto si disfecero d'Arlecchino e lo seppellirono con gran trionfo. Voglio ben concedere che l'Arlecchino, come lo vediamo ancora ne'burattini, poteva non essere rappresentato all'improvviso con tutta la finezza e la convenienza possibile, ma Arlecchino è ben più spiritoso che Gottsched: Arlecchino, personaggio allegorico, non può mai perire; e quand'altri crede d'essersene liberato, eccolo apparir di nuovo al-

a sprovvista nei personaggi che sembrerebbero i più serj.

Gottschede la sua scuola volevano rendere il teatro regolare, e l'inondarono di traduzioni dal francese così fredde e così dilavate, ch'è una pietà a vederle. Nulladimeno, alcuni spiriti più gentili si diedero a coltivar l'arte drammatica, ma in vece d'opere originali non produssero che mediocri imitazioni. L'autorità del gusto francese era tale, che si ponevano le mani tanto sopra ciò che v'era di più ammanierato ne'modelli, quanto sopra ciò che v'era di migliore, senza distinzione alcuna e con egual piacere. Così Gellert compose delle pastorali secondo pessimi esemplari, e fece comparire in sulla scena certi pastori e certe pastorelle color di rosa e verdeporro, che si dicevano fagiolate e frascherie da bamboli.

Oltre alle commedie francesi in versi tedeschi, si rappresentarono con grande riuscita alcuni drammi tradotti dal danese, di Holdberg. Questo scrittore ha certamente assai merito. Trovasi una perfetta naturalezza nelle sue imitazioni locali, ed una profonda verità nelle dipinture dello stravaganze, della follia e della stupidezza; la sua maniera di disegnare i caratteri e le situazioni non manca di forza comica, ma egli ha poca inventiva per annodare un intreccio, e tutto è menato troppo in lungo nelle sue composizioni. I Danesi fanno gran conto delle sue facezie, e dicono che sono piene d'arguzia nell'originale; ma, tuttochè possa essere naturalissimo, fra la classe che dipinge Holdberg, il venire a parole e dalle parole a'fatti e ficcarsi l'un l'altro addosso col bastone, la volgarità delle sue commedie offende il nostro gusto presente. Tuttavia si cercò, non ha guari, di rimetterle sulla scena, ma fu senza profitto. Siccome il loro merito principale consiste nella caricatura de'caratteri, sarebbe mestieri di attori peritissimi per farle spiccare. Esistono pure diverse commedie di Gellert e d'Elia Schlegel; nelle quali si dipingono i costumi de'loro tempi, e che sarebbero degne di qualche stima se non avessero il difetto di trasportare sul teatro la noja che t'arrecano, nella vita reale, la balordaggine e la stupidità ch'elle imitano.

Elia Schlegel e poscia Cronegk e Weisse furono i primi che fecero prova di dare la forma francese alle loro proprie invenzioni. Io non so se queste tragedie, tradotte in bei versi francesi, conserverebbero tutto il gelo che hanno in tedesco, ma certo è che a noi riesce insopportabile il leggere versi d'un metro così lungo, e che non hanno quasi alcun vantaggio dalla prosa più scipita. Soltanto appresso l'epoca di cui favelliamo, fu creata in Germania la vera espressione poetica. Gli alessandrini, che in veruna lingua non sono un metro felice, hanno in tedesco una durezza ed una stucchevolezza senza pari. Ancor molto tempo dopo che la nostra poesia ebbe cominciato a prendere un volo più alto, Gotter fece nelle sue traduzioni di tragedie francesi un ultimo tentativo per adattare il verso alessandrino alla nostra locuzione tragica, ma dimostrò appunto con questo esempio che dovevamo dismetterlo per sempre; ciò dico nella tragedia, poichè sì fatto metro riesce, in quella vece, stupendo per la parodia. Esso imita a meraviglia l'affettazione dell'enfasi, nè si potrebbe a bastanza raccomandarne l'uso nelle commediole burlesche. Nel rimanente, queste prime tragedie modellate alla francese, per qualunque applauso abbiano ottenuto un tratto, ben mostrano quanto poco si doveva sperare dall'arte drammatica nell'angusto cammino della servile imitazione. Una forma già per sè stessa limitata può nondimeno avere quel genere di bellezza e d'espressione che le è proprio, allorchè è stata così stabilita dal gusto nazionale; ma, introdotta per forza in altri paesi, ella non è più che un abito troppo stretto che impedisce tutti i movimenti naturali.

Alcune opere francesi d'ogni maniera, diverse commedie danesi di Holdberg, e più tardi una mano di commedie italiane di Goldoni, il tutto mal recato in tedesco, con un piccol novero di fiacche imitazioni che aspiravano al vanto d'originalità, ecco ciò che formava il repertorio della nostra scena, quando alla per fine apparvero successivamente Lessing, Goethe e Schiller, e il teatro tedesco uscì della sua lunga mediocrità.

Egli è il vero che Lessing pagò un tributo al tempo in cui vivea, colle sue prime produzioni drammatiche. Le commedie di sua gioventù sono insignificanti anzi che no, e per ancora non dànno segno di quell'esimio spirito che ha fatto epoca in tanti generi. Da prima egli abbozzò certe tragedie secondo le regole francesi, e, quantunque ne avesse già posto alcune scene in versi alessandrini, non furono però mai terminate. Pare ch'egli non avesse alcuna facilità per questa maniera di verso sforzata. Anche la *Sara Sampson* è una tragedia urbana, un dram-

ma snervato e piagnoloso che Lessing feçe senza dubbio proponendosi a modello il *Mercadante di Londra*. Le relazioni di questo scrittore con una compagnia di commedianti a Lipsia, non meno che un Giornale ebdomadario sull'arte drammatica ch'agli intraprese nel 1767, gli porsero occasione d'occuparsi intorno alla Critica teatrale, ove diè saggio di molto spirito e di molta perspicacia. Egli impugnò, con un vigore quasi temerario, diverse opinioni ammesse allora comunemente, e uscì vittorioso dalla battaglie che diede a quell'autorità del gusto francese a cui mal nostro grado altri ne avea fatti ligi. I buoni successi di Lessing furono tali, che tostamente si videro sparire da'nostri teatri e le traduzioni di tragedie francesi e la opere tedesche della medesima fatta. Egli fu il primo cha parlò di Shakespear con ammirazione, e ne preparò il trionfo sulla nostra scena. Nulladimeno Lessing credeva nell'infallibilità d'Aristotile ; a questa superstizioue, giunta all'influenza ch' ebbero sull'animo suo la scritture di Diderot, introdusse un singolar miscuglio nella sua teorica. Ei mal conobbe i diritti dell'imitazione poetica quando sostenne che il dialogo, non meno che l'altre parti della composiziona drammatica, doveva essere per appunto copiato dalla natura, come se un'esatta imitazione della realtà fosse da desiderare, non che possibile, nelle bello arti. Egli aveva ragione di voler handire gli alessandrini dalla tragedia tedesca, ma aveva il torto di cercar d'escludere da essa qual verso ai sia. Le intensioni di Lessing furono però troppo bene adempiute per questa parte, ad egli è cagione che i nostri attori abbiano talmante negletta l'arte d'imparare a recitar versi, che di presente durano granda fatica ad avvezzarvisi di nuovo. Egli è ancora la cagione indiretta di quella bassa trivialità, decorata del nome di naturalezza, attualmente in gran pregio fra'nostri scrittori drammatici, poichè l'obbligo di scrivere in verso avrebbe loro imposto un utilissimo freno.

Lessing, per sua propria confessione, non era poeta, ed anzi solamente in età matura egli prese a comporre, non senza stanto, alcune opere drammatiche. *Mina di Barnhelm* è una vera commedia sparsa di sal comico assai fino: in quanto alla forma, ells si tiene di mezzo fra il genere francese e il genere inglese, ma ciò che vi domina è lo spirito tedesco, tanto nell'invenzione del soggetto, quanto nella imitazione de'costumi; anzi, tutto indica in essa un luogo determinato, e le allusioni a differenti circostanze del momento, (quello che tenne dietro alla guerra de'sette anni) contribuirono senza fallo al prospero successo di tala produzione. Vero è cha i sentimenti serj sono espressi in un modo alquanto affettato e lezioso, e lo stato dei due amanti resta così indeciso, che si pena a considerarlo; ma le figure comiche, a rincontro, sono disegnate con molto brio, ed hanno tutta la fisonomia tedesca.

L'*Emilia Galotti* eccitò, senza che troppo forse lo meritasse, più grande ammirazione ancora, cha la *Mina di Barnhelm*. L'orditura, in vero, è più ponderata, e maggior diligenza si vede nella composizione, ma la *Mina* corrisponde meglio all'idea di commedia che non l'*Emilia* a quella di tragedia. La teorica di Lessing doveva naturalmente avere sopra un genere mezzo prosaico un'influenza assai meno svantaggiosa che sopra la finziona, la quale cade a terra quando non ispiega un volo altissimo. Egli aveva troppo imparato a conoscere il mondo per avere a ripigliare quella maniera di predica piangolosa che regna nella *Sara Sampson*: il suo buono spirito lo preservò eziandio, non ostante la sua grande atima per Diderot, da quell'enfasi declamatoria , la cui maggiore energia consiste in punti ammirativi e punti sospensivi. Ma poi ch'egli sbandiva dal dialogo qualunque volo poetico, non poteva scansare un difetto senza incorrere in un altro. Egli adunque trasportò sul terreno tragico quella fredda e sottile osservazione che si pertiene al dominio della commedia. Le passioni nall'*Emilia Galotti* sono piuttosto caratterizzate con finezza a sagacità , ohe espresse con calore. Era opiniona di Lessing che l'arta drammatica operi con tanto più forza, quanto meglio le riesce di presentare una copia, esatta fino all' illusione, di ciò ch'è più vicino a noi e di ciò che più conosciamo. Secondo questa idea, egli s'appropriò un gran fatto istorico , indelebilmente scolpito nella memoria dagli uomini, terribile esempio dell'aspra virtù da'Romani, e trasportò nell'Europa moderna, tal quale la conosciamo, l'uccisione di Virginia per mano di sua padre. Virginia è diventata una contessa Galotti, Virginio un conte Odoardo, Appio Claudio un principe italiano, e il vile mezzano d'Appio s'è trasfigurato in ciamberlano. L'*Emilia Galotti* non è, propriamente parlando, una tragadia urbana, ma sì bene una tragedia di Corte, uno stile del

bel mondo. In essa, così come in parecchie commedie francesi, non si può uscire della spada al fianco e del cappello sotto il braccio. Parve a Lessing di poter traspiantare l'inesorabile dispotismo dei Decemviri nell'oscuro circolo del principato di Massa e Carrara. Ma in quella guisa che si esce ben tosto da questo piccolo territorio, così l'immaginazione si sottrae facilmente agli sforzati presupposti in che si fonda la catastrofe. Il visibile studio di dar ragione di tutto provoca un rigoroso esame; e siccome la mente non è distratta in questo dramma da verun prestigio poetico, la sconvenienza fondamentale del soggetto coi costumi non può fuggire gli altrui sguardi, ad onta del raro intendimento che ne ha regolate tutte le combinazioni.

È cosa curiosa il vedere che, fra tutti i drammi di Lessing, il più conforme alle vere regole dell'arte è l'ultimo, *Nathan il saggio*, ch'egli non compose se non per altro, a detta sua, fuorchè per fare un bel tiro a'Teologi, ed allorchè il suo zelo per dar perfezionamento al teatro tedesco s'era già molto raffreddo. Egli adattò un racconto notavolissimo del Boccaccio (1) ad un soggetto d'invenzione, il quale, comechè sia d'un genere fantastico, non è però inverisimile, considerato il tempo ov'egli colloca la sua favola. I personaggi immaginarj sono aggruppati intorno ad un vero eroe, il gran Saladino; e tutto è conforme all'istoria. La crociata è il fondo del quadro. Gerusalemme è il luogo della scena, e tutte le nazioni differenti che marciano sotto i vessilli della religione e che s'incontrano in Oriente, dànno alla composiziona un colorito romanticissimo. L'effetto riceve ancora molto risalto dal contrasto ardito, ma vaghissimo, d'un cosiffatto soggetto co'pensieri che il poeta s'ha pigliato l'arbitrio di profondere in favore del suo scopo filosofico, benchè fossero alieni dal secolo XII. Egli ritorna in questo lavoro a far uso del verso; ma però dello iambico senza rima, e non di quegli alessandrini che con tanta ragione egli ha posti in bando del nostro dramma serio. I versi del *Nathan il saggio* sono duri e trascurati, ma pure proporzionatissimi allo spirito del dialogo; e si vedrà quanto sia vantaggiosa l'influenza del ritmo, paragonando lo stile di quest'opera con quello delle tragedie in prosa di Lessing. Se l'autore non si fosse tanto aguzzato di dire quelle verità generali che raffreddano sempre l'attenzione, se avesse impresso all'azione un moto più celere, questo dramma avrebbe avuto tutte le parti da piacere in sulle scene. Tuttocchè Lessing fosse uno spirito affatto indipendente, egli aveva ricevuto dal suo secolo alcuni de'suoi primi principj drammatici; onde è che l'opera nella quale se ne dilungò maggiormente, ebbe assai meno imitatori che le altre, e soprattutto che l'*Emilia Galotti*. Tra le composizioni a cui servì di modello quest'ultima tragedia, citerò particolarmente il *Giulio di Taranto*.

Engel vuol essere considerato qual discepolo di Lessing. I piccoli lavori teatrali in cui seguì la maniera del suo maestro, sono cosa di nessuna stima; ma l'opera sua sulla *Mimica*, o sia l'Arte della pantomima, mostra a che termine conduce la teorica di Lessing. Questo libro contiene molti ed utili precetti elementari, ma il difetto principale dell'autore è il credere d'avere esausto il suo soggetto trattando dell'espressione delle passioni, e il non fare pur motto di quella dei caratteri; inoltre, quando parla dell'arte del commediante, egli non determina la differenza fondamentale fra la tragedia e la commedia. È quindi facile indovinare, senza più, ch'egli non avrà ammesso l'ideale nè dell'una nè dell'altra (*), e che solo richiederà dagli attori una semplice copia della natura.

Più m'avvicino a'tempi presenti, più domando che mi sia permesso di tenermi a considerazioni generali e di non giudicare a parte a parte la opera di scrittori viventi che sono stati quasi tutti o miei amici o miei avversarj. Oserò nondimeno parlar di Goethe e di Schiller, di questi due uomini di cui si gloria la Germania, e coi quali, nella familiarità della conversazione ho sovente comunicato le mie idea sull'arte drammatica, e ne parlerò con quella schiettezza che meritano i loro nobili sforzi e le loro mire disinteressate. Gli errori che certe false

(1) V. nel Decamerone del Boccaccio la Novella 3 della giornata 1.

(*) Engel afferma un particolare che, siccome lo stile d'Euripide, l'ultimo e a suo giudizio il più perfetto de'Tragici greci, ha meno entusiasmo poetico che quello de'suoi predecessori, è da presumere che se i Greci avessero fatto nell'arte un passo di più, avrebbero interamente dismesso i versi. Vedete sino a qual punto abbia Engel mal conosciuto lo spirito dell'arti della Grecia. Lo stile delle tragedie d'Euripide, appunto perchè mirava d'accostarsi a quello della vita comune, annunziava la decadenza della tragedia. Ma i Greci non poterono mai risolversi, anche nella commedia, a far uso della prosa,

opinioni inevitabili fecero ad entrambi commettere in sul principio della loro carriera, sono di già dimenticati, o saranno in brieve: ma l'opere loro, all'incontro, rimarranno; e queste opere hanno già posto per noi i fondamenti d'una scuola patria e stabilita sui veri principj dell'arte.

Goethe non aveva prima difeso, nel *Werther*, i diritti del sentimento contro l'oppressione delle prerogative sociali, che protestò col fatto, nel *Goetz di Berlichingen*, contro il giogo delle regole arbitrarie a cui si era voluto sottometiere l'arte drammatica. Quest'opera non è da tenersi per una imitazione di Shakespear, ma per una produzione originale inspirato da analoghi sentimenti ad un genio egualmente creatore. Goethe adottò, con maggiore ardimento ancora che Lessing, il principio della naturalezza nel dialogo; imperocchè, oltre all'avere escluso il verso e qualunque ornamento un po'rilevato, egli si sciolse eziandio dalle leggi che s'impone ogni autore quando mette in iscrittura il linguaggio della conversazione. Egli non ammette nel suo dire alcuna circonlocuzione poetica, e vuole che l'imitazione sia la cosa stessa. Così adoperando, egli ne fece sentire lo stile d'un secolo remoto in guisa da illudere quegli almeno che non hanno studiato ne'monumenti dell'istoria il sermone de'nostri maggiori. Egli presenta l'antica cordialità tedesca nell'aspetto più commovente, e produce grande impressione per via di situazioni indicate con pochi colpi. Il complesso dell'opera ha un senso istorico profondissimo, come quella che dipinge il conflitto fra lo spirito d'un secolo che finisce e quello d'un secolo che incomincia, e ne mostra il passaggio della indipendente rozzezza alla pieghevole docilità. Pare che il poeta non abbia pensato alla rappresentazione in componendo questo dramma, e sembra anzi che in tutto l'orgoglio della gioventù gli piaccia di sfidare il teatro ed i suoi deboli mezzi d'illusione.

In generale, ciò che Goethe vuole nelle sue opere è di far parlare il proprio genio, ed arrecare nuovi principj di vita in mezzo al secolo in cui vive. Qualunque forma torna a lui bene per questo scopo, contuttocchè più spesso egli preferisca la forma drammatica. Nondimeno egli s'è mostrato zelante del teatro, allorchè tenendo a sostenerlo, secondò il gusto dominante e le abitudini del popolo. Così, per esempio, egli compose il *Clavigo*, tragedia urbana alla maniera di Lessing. Oltre a' difetti del genere, questo dramma ne ha uno tutto proprio, ed è che il quinto atto non s' accorda cogli altri. Sembra che Goethe si sia da principio attenuto semplicemente al racconto di Beaumarchais, e che v'abbia quindi aggiunta una catastrofe di sua invenzione. Dove si noti fino a qual segno questa catastrofe rammenti i funerali d'Ofelia e l'incontro di Amleto e di Laerte sulla sua tomba, si comprenderà ancor più quanto essa debba contrastare, per lo stile e pel colorito, col principio del dramma. Nella tragedia intitolata *Stella*, Goethe fece della storia del conte di Gleichen ciò che Lessing aveva fatto di quella di Virginia, ma con riuscita ancor peggiore. Ciascun tratto relativo al tempo delle crociate è commovente, naturale ed anche edificante, ma *Stella*, non può che lusingare la debolezza sentimentale de'cuori ammolliti.

In processo di tempo, Goethe cercò di conciliare le sue mire particolari colle forme drammatiche usitate; forme di cui trascorse quasi tutti i generi differenti, anche i più subalterni, ne'suoi diversi tentativi. Egli impresse alla sua *Ifigenia* il carattere dell'antica Grecia, quale almeno ei l' aveva inteso, per rispetto alla dignità ideale, alla calma ed alla semplicità. La poesia del suo dramma intitolato il *Tasso* è pura egualmente, limpida e nobilmente elegante. Egli diede un interesse universale ad un aneddoto storico, col far risaltare il contrasto fra la vita cortigianesca ed i sentimenti d'un poeta. Il *Conte d'Egmont* è pure un dramma storico e romantico, il cui stile sembra che ondeggi fra l' antica maniera dello stesso Goethe e quella di Shakespear. *Erwin ed Elmira*, al pari che *Claudina di Villabella*, sono piccoli melodrammi sì lievi ed aerei, che l' accompagnamento musicale e la rappresentazione teatrale correvano rischio di renderli pesanti e prosaici. Nel *Tasso*, lo stile nobile e sostenuto del dialogo si avvicenda alcuna volta coi canti più melodiosi della poesia, *Jery e Bately* è un leggiadrissimo quadro della natura con figure ed abiti svizzeri: questo dramma può essere paragonato per lo spirito e per la forma alle migliori Opere per musica francesi. *L'allegria, l'astuzia e la vendetta*, per lo contrario, è un'Opera buffa piena di lazzi italiani. Vedesi negli *Amanti colpevoli* una commedia cittadinesca, in versi rimati, conforme alle regole francesi. Goethe spinse l'umil-

tà sua fino al continuare un piccolo dramma di Florian, e l'imperizielità del gusto fino al tradurre pel teatro tedesco alcune tragedie di Voltaire. La dizione di Goethe è sempre belle e sonora; ma, come treduzioni, non possiamo lodar gran fatto le opere citate di sopra. Se Goethe fosse meglio riuscito in questo genere, ci dovrebbe dolere d'un successo troppo inferiore alla sua gloria. Non fa di mestieri aver presente ella memoria tutta la Drammaturgie di Lessing, per desiderare che si sbendiscono del teatro tedesco cei te produzioni che non vi possono avere effetto, e torna meglio ricordarsi della eclente parodie che fece lo stesso Goethe di tutte la tragedia francese, imitando alcune scenc dell'*Ester*.

Goethe motteggiò ancora in un modo originalissimo i suoi propri imitatori in un dramma intitolato· *Il trionfo della sensibilità*. Il comico arbitrario che vi regna e le inventive simboliche che ne remmentano Aristofene, ma è un Aristofaue castigato e ammesso alla Corte. Molto tempo addietro, Goethe s'era divertito ed appropriarsi lo stile e la maniera del nostro vecchio Giovanni Sachs. Ma di mezzo a tutte le sue metamorfosi pur sempre si ravvisa quel genio poetico, pieno di forza, e cui possiamo applicare ciò che Omero e Virgilio dissero di Proteo:

Omnia transformat se se in miracula rerum,
Ignemque, horribilemque feram, fluviumque liquentem.

Il primo schizzo del *Faust* appartiene ell' epoca della giovinezza di Goethe; ma questo dramma, anche dopo l'evergli dato nuova forma, è sempre rimasto un frammento, e forse la natura di questa mirabile produzione non permetteve ch'ella fosse mai altra cosa. È difficile a dire ciò che rechi maggior meraviglia, o l'altezza fuor d' ogni veduta a cui si leva il poeta, o la profondità dell' abisso ch'egli apre tutto a un tratto innanzi a'nostri sguardi. Ma non è qui luogo d'apprezzare questo laberinto del pensiero, questa prodigiosa e illimitata concezione della mente che pertiene in modo sì peculiare a Goethe, e solo dobbiem noi considerar quest'opera nell'espetto drammatico.

La maravigliosa tradizione di Faust è per sè stessa un soggetto sommamente teatrale, e l'idee di farne un dremma fu suggerita a Lessing (*) e quindi a Goethe da un'operetta da burattini, meschine per ogni conto, e che tuttavia non mancava d' interesse. Goethe, componendo il suo *Faust*, si è fedelmente conformato per alcune parti alla tradizione, laddove per altre parti se n' è dipartito assolutamente, e sempre egli esce a bello studio e per ogni verso da'limiti della imitazione teatrale. Parecchie scene sono o dipinture senza movimento dello stato d' animo di Faust, o sviluppamenti de'suoi pensieri sulla insufficienza delle doti de l'uomo e sulla vanità del sapere: altre scene, piene di spirito e di senno, non sono intrecciate col tessuto dell'azione, e appajono del tutto arbitrarie. Alcune, l'idee delle quali è drammatica più che mai, non offrono che leggieri abbozzi: sono squarci staccati senza capo e senza fine, dove il poeta scopre a'nostri occhi una stupenda prospettiva, con animo di lascier tosto cader di nuovo la tenda. Questa incoerenza sembra totalmente contraria all'essenza d'una finzione drammatica che deve rapire a sè gli animi quand'è rappresentata In una buona composizione teatrale, conviene che le singule parti sieno formate per l'uso del tutto, e che ciascuna scena abbia, per via di dire, la sua esposizione, il suo intreccio ed il suo scioglimento. Non è dubbio che Goethe poteva disporne a sua voglia de'grandi effetti della scena, e che soltanto li sacrificò a mire più vaste, come lo provano in questo medesimo dramma, varie situazioni fortissime, non pochi momenti di vivissimo interesse, e più scene patetiche che squarciano l'anima. Il poeta si rivolge all' immaginativa degli spettatori, la invita, o dirò meglio, la sforza a crear de' fondi di quadri mobili che facciano risaltare i suoi gruppi fuggitivi e facendo giocare le facoltà attive dell'anima, produce quello che l'arte umana non potrebbe mai eseguire. Per rappresentare il *Faust* converrebbe possedere la verga magica di Faust medesimo, Ma, comechè si debba lasciere interamente de bande l' idea della scena, v' è da imparare più che mai, per quanto spetta all' arte dram-

(*) Lessing pubblicò sola una scena del suo dramma, quella in cui Faust evoca gli Spiriti maligni, a fine di prenderne il più lesto a'suoi servigi. Questa scena è cavata esattamente dall'antico dramma intitolato *Infelix prudentia, o sia il Dottor Gio. Faust.* Tuttavia si era già composto in Inghilterra un dramma di Faust che sgraziatamente non si trova nella raccolta di Dodley.

matica, studiando il disegno e l'esecuzione di questo lavoro straordinario. In un prologo, appiccatovi probabilmente a opera fornita, il poeta dichiara com'egli non può, restando fedele al suo genio, andare a' versi della folla degli spettatori, e pare che si accommiati dal teatro.

Da quanto abbiam detto sarebbe possibile il sostenere che Goethe è dotato di talento drammatico, anzichè pratico nell'arte della scena. Egli conosce i delicati sviluppi delle intime passioni, ma non imprime un moto rapido agli avvenimenti esterni: forse che le grazie e l'amenità, privilegio di quella sua mente tutta armonia, gl'impedirono il rintracciare affetti popolareschi e tumultuosi. L'*Ifigenia in Tauride*, è la maggiore corrispondenza collo spirito della Grecia, che altr'opera veruna de'Moderni; ma ella è piuttosto il riflesso e l'eco d'una greca tragedia, che una tragedia greca veramente. Le terribili catastrofi anteriori all'azione sono tenute lontano come una semplice rimembranza, e tutte le gagliarde impressioni si vanno insensibilmente scemando nel fondo dell'anima. Fra tutti i drammi di Goethe, il *Conte d' Egmont* è quello che eccita le più violente perturbazioni, e quivi le passioni hanno la più patetica energia, ma, alla fine, questa tragedia abbandona il mondo reale, e s'innalza ad una regione puramente ideale.

Poichè dunque Goethe non s'è lasciato guidare nella sua carriera fuorchè dal bisogno di dar l'espressione più pura all'inspirazione del suo genio, e ch'egli non usò l'arte drammatica se non come un esercizio delle sue grandi facoltà intellettuali, è facile il comprendere com'egli non abbia avuto sulla costituzione del nostro teatro quella decisiva influenza che vi avrebbe esercitata se vi si fosse più immediatamente e più assolutamente dedicato.

Era appena comparso Goethe, che altri s'arrischiò d' introdurre Shakespear sulle nostre scena. L' effetto ne fu portentoso, varj attori ancora viventi acquistarono une gloria di nuovo genere, e Schroeder aggiunse per avventure, in alcuni de' principali personaggi tragici e comici di Shakespeer, a quel medesimo grado di perfezione che rendette Garrick l'idolo del popolo inglese. Contuttociò, certe traduzioni languide e prosastiche, il più smozzicate fuor di misura, o sfigurate da mille alterazioni, non potevano dare che un'idea molto imperfetta di Shakespear. Fino ad un certo segno, è vero, si era côlto ciò che risguarda le situazioni ed i caratteri isolati, ma non mai lo spirito generale della composizione.

In questo mezzo sorse Schiller, poeta egualmente dotato della facoltà d'operar fortemente sul comune del popolo e sugli spiriti illuminati. Nondimeno il suo genio indipendente si lasciò alla prima signoreggiare dall'esempio. Vero è ch'egli era ancora giovanissimo e assai di lungi dal conoscere il mondo cui voleva dipingnere, quando compose le sue prime opere teatrali. Il perchè vi si trova manifestamente il carattere delle più antiche produzioni di Goethe e di Lessing, o la pretesa maniera di Shakespeer.

Di qui ebbero origine le opere giovanili di Schiller, i *Masnadieri*, *Amore e Raggiro*, ed il *Conte de' Fieschi*. Nondimeno i *Masnadieri*, dramma non meno terribile che stravagante, produsse tale effetto, che varj giovani entusiasti ne impazzirono. Non è possibile di non riconoscere in questo lavoro una cattiva imitazione di Shakespear. Franz Moor è un Riccardo III volgare, e cui non dà rilievo nessuna delle qualità del suo modello, e l'orrore ch' egli inspira non è temperato dall' ammirazione. *Amore e Raggiro* è un dramma sentimentale fino all' esagerazione, più atto a tormentare lo spettatore con impressioni penose, che a commoverlo profondamente. Il *Conte de' Fieschi* poi è di tutti questi drammi il più cattivo in quanto all'effetto.

Un così bello ingegno non poteva lungamente smarrirsi per questi falsi sentieri; Schiller non si lasciò accecare da successi che sarebbero stati scusa a qualunque altro. Egli s'avvide del pericolo della rozzezza e di quella presontuosa arroganza che non riconosce alcun freno, nè si assoggetta ad alcuna regola, e attese con sommo zelo ed anzi con una specie di passione a dar convenevole pulitura e finimento a'suoi lavori. Il *Don Carlos* è quello che determina quest'epoca della sua vita: ma sebbene vi si ravvisi molta profondità ne'caratteri, ancor traspariscono dalle forme, comechè più scelte, le tracce d' una esagerazione enfatica. Le situazioni sono forti e patetiche, ma v'è ne'motivi una tal sottigliezza, che l'intreccio ne riesce confuso. L'autore fa sì grande stima de'suoi pensieri sull'umana natura, che gli enuncia co' proprj termini, invece di esprimerli soltanto per via del corso degli avvenimenti. Di qui risulta che le dissertazioni de'personaggi allungano il dramma in guisa da farlo intera-

mente uscire de' limiti prescritti alla rappresentazione.

Diversi studi filosofici e storici ritolsero Schiller per alcun tempo alla carriera teatrale, ma non istette guari che vi rientrò meglio disposto. Il suo spirito si era arricchito, il suo giudizio era divenuto maturo, e le nuove cognizioni ch'egli s'aveva acquistate, gli furono lume e scorta a studiare l'oggetto ed i mezzi dell'arte. Egli si volse al genere della tragedia storica, e procacciò soprattutto di spogliarsi della sua natura individuale, a fine di penetrar profondamente in quella del suo subbietto, e di dare alla sua imitazione una perfetta verità. Nel *Wallenstein* egli si industriò con tanto scrupolo di riprodurre fedelmente la storia, che non gli riuscì di domare abbastanza la sua materia; ed un avvenimento che ben poteva non occupar grande spazio, s'ingrandì fra le sue mani a segno ch'egli ne cavò due drammi ed una introduzione a guisa di prologo. In questo lavoro egli s'accostò molto alle forme di Shakespear, salvochè procura di restringere i cambiamenti di tempo e di luogo, a fine di non aver troppo a richiedere dall'immaginazione degli spettatori. Egli sostiene pure il suo stile in una dignità tragica più continua, e non introduce verun personaggio subalterno, che non gli dia una certa nobiltà nel linguaggio. Questo principio ha condotto Schiller a mettere nel prologo tutte le scene di soldati, laddove Shakespear empie di vita e di naturalezza i suoi drammi storici dipingendo lo spirito dell' esercito medesimo la parte attiva ch'ei fa prendere ne' pubblici avvenimenti. L' amore di Tecla e di Piccolomini non è forse che un episodio, il quale porta inoltre l'impronta de' costumi d'un altro secolo; ma questo amore è una bella e nobile concezione poetica, e dà campo a scene commoventissime.

La tragedia di *Maria Stuarda* è disposta ed eseguita con più arte assai. Tutto è quivi mantenuto nel più giusto equilibrio, e, sebbene alcune particolarità (come l'alterazione delle due regine, e gl' indecenti trasporti della passione di Mortimer) possano dispiacere, convien però confessare che non si saprebbe immaginar cambiamento veruno il quale non disordinasse tutto il beninsieme della composizione. L'effetto di questo dramma è grande e infallibile. Tutto lo splendore della maestà regale e tutto l' incanto d' una coraggiosa sensibilità circondano la sventurata Maria negli ultimi suoi momenti, ed il poeta ha dato a' sentimenti religiosi quella espressione grave e profonda che sola è degna d'esserne l'interprete. Solamente però, la superflua cura ch'egli si piglia d'esercitare tutto il rigore della giustizia poetica col punire Elisabetta, raffredda forse tanto o quanto lo spettatore dopo la morte di Maria.

In un soggetto maraviglioso, come è la storia della *Pulcella d' Orléans*, parve a Schiller di poter usare maggior libertà. Il nodo della *Giovanna d'Arco* è più lento; la scena con Montgomery è un episodio epico che esce fuori del tenor generale della composizione, e il disegno del poeta nell' apparimento del Cavalier nero è equivoco. Schiller lettò senza profitto contro Shakespear in parecchie occasioni, e soprattutto quando dipinse il carattere di Talbot. Io non so s'egli ebbe ragione di sacrificare de' sentimenti patetici più serj al magico colorito onde ornò il suo quadro; colorito forse men brillante di quello che desiderar si potrebbe. Il poeta ha seguito colla massima esattezza ciò che la storia ne insegna di Giovanna d'Arco. L'alta missione a cui si sente chiamata questa eroina, e che impone rispetto a tutto ciò che le si appressa, produce un effetto straordinario e pieno di grandezza. Si avrebbe potuto lasciare interamente da parte il miracolo, giacchè lo spirito scettico del nostro secolo non permetteva di darlo per reale; e Giovanna d' Arco a un tempo eroina e martire, Giovanna d'Arco tradita, abbandonata, in preda al dispezzo ed alla morte, avrebbe eccitato commozioni assai più vive che la luminosa visione immaginata da Schiller. Shakespear mentre presenta lo stesso soggetto con ingiusta parzialità, è un istorico molto più profondo. Tuttavolta il dramma tedesco sarà sempre una bella riparazione d' onore verso un nome avvilito da licenzioso dileggio: esso ottenne sulla scena un'accoglienza felicissima e giustificata non meno da splendidi effetti, che da ricchi ornamenti poetici.

Schiller sviluppò in una prefazione i principj che lo guidarono nel comporre la *Fidanzata* (o se meglio aggrada, la *Sposa promessa*) *di Messina;* principj intorno ai quali non mi posso accordare con lui: ma per discuterli sarebbe d' uopo innoltrarsi troppo avanti nella profondità della teoria. La *Fidanzata di Messina*, giusta le intenzioni dell'autore, doveva essere un dramma antico in quanto alla forma, e romantico in quanto alla sostanza. Un soggetto di pura

invenzione è qui trattato in un modo sì vago e sì poco verisimile, relativamente al costume, che la finzione esce fuor della natura senza divenire ideale, e non appartiene nè alla storia nè alla mitologia. La poesia romantica cerca di avvicinare gli estremi, ma non debbe accozzare insieme le cose incompatibili: essa non può far sì che gli uomini abbiano a un tratto una maniera di sentire cristiana e pagana. Io non voglio far rimprovero a Schiller delle molte cose ch'egli tolse in presto d'altronde; di fatto, questo dramma è composto di due elementi facili a riconoscersi, l'uno de'quali è tratto dalla favola dei due fratelli tebani, Eteocle e Polinice, che si contendono il trono non ostante l'interposizione della lor madre, e l'altro dai *Gemelli di Klinger* e dal *Giulio di Taranto*, drammi in cui si veggono parimente de' fratelli che per gelosia uccidono i fratei loro; ma sì dico che i Cori introdotti da Schiller in questa tragedia, e ne'quali egli spiegò la poesia lirica più bella e più vivace, non corrispondono all'idea che se ne furmavano gli Antichi, imperciocchè, siccome vi ha due Cori differenti che seguono ciascuno de'fratelli rivali, e che vengono insieme a parole, così nè l'uno nè l'altro potrebb'essere un Coro antico, cioè a dire una voce che s'innalza di sopra a tutti gl'interessi personali e che esprime affetti e pensieri universali.

Una delle ultime opere di Schiller, il *Guglielmo Tell*, è, per mio avviso, la più perfetta di tutte. Trovasi quivi la poesia della storia, in tutta la sua purezza; la maniera dominante è franca e naturale; e la fantasia del poeta lo ha così ben soccorso, che gli riuscì di dipignere le agresti bellezze de'paesetti della Svizzera con tanta verità, come se gli avesse conosciuti. In vero ch'egli può aver trovato un possente ajuto nell'opera pittoresca del famoso istorico Muller; ma, comunque si sia, questo dramma (ove l'azione succede all'aria aperta, sulla riva del lago de'Cantoni federati, cull'Alpi in prospettiva, e di rincontro alla cappella di Guglielmo Tell) ha tutte le qualità per commovere il cuore ed accendere il coraggio, ed avrebbe meritato che gli Svizzeri se ne fossero valuti ad ornare la festa nazionale con cui solennizzarono, dopo cinquecent'anni d'indipendenza, la gloriosa conquista della loro libertà.

Schiller godeva di tutte le furze d'un ingegno pervenuto al suo maggior grado di sviluppo, quando ne fu rapito da morte immatura. Una salute già da molto tempo vacillante si consumò alla fine in mezzo agli sforzi continuamente comandati dalla sua coraggiosa volontà. Di quante opere esimie non avrebb' egli arricchito ancora il nostro teatro, giacchè s'era pur risoluto di consecrarsi unicamente alla carriera drammatica, ed ogni giorno vi stampava orme più alte e più sicure! Egli era per ogni rispetto un poeta virtuoso, la di cui anima pura e serena rendeva omaggio alla verità ed alla bellezza eterna, offrendo loro il sacrifizio delle sue particolari inclinazioni, nè conosceva quell'amor proprio, geloso e puerile, che tanto sovente oscurò la gloria letteraria.

Si è sempre veduto in Germania ogni genio originale far nascere uno sciame d'imitatori subalterni; e quindi Goethe e Schiller, senza che vi avessero gran colpa, sono stati cagione che un diluvio di cattive copie ha tutto innondato il nostro teatro!

Il *Goetz di Berlichingen* è stato seguito da una folla di drammi cavallereschi, nei quali altro non trovi di storia, che i nomi proprj e gli accessorj; altro non vedi di cavalleria che gli elmi, gli scudi, i brandi; altro non iscorgi del medio evo, che la rozzezza; ma dove tutti i sentimenti sono moderni non meno che volgari. I drammi cavallereschi sono diventati rassegne di cavalleria, dove i cavalli hanno una parte assai più importante che gli uomini. Quelli pure i quali, risvegliando alcune ricordanze superficiali dell'Antichità, si rivolgono un cotal poco alla immaginazione, meritano che s'applichi loro ciò ch'io dissi d'uno de' più stimati dal volgo:

Questo dramma con tutti i suoi timballi,
Le sue trombe, le zuffe ed i cavalli,
Mi piacerebbe assai
Se i personaggi non parlasser mai.

I generi al presente più accreditati sono il *quadro di famiglia* e il *dramma sentimentale*; nè si possono interamente assolvere Lessing, Goethe e Schiller dell'aver favorito col loro esempio o colle loro lezioni questa falsa tendenza del gusto pubblico. Io non voglio nominar veruno; ma se due autori, dotati di qualche ingegno e mediocremente pratichi della scena, si fossero dedicati a generi di questa fatta, se ambedue, facendo segno di proporsi uno scopo morale, non avessero punto conosciuta la natura della poesia drammatica, e che l'uno avesse veduta la morale sotto le sembianze dell'e-

conomia domestica, mentre l'altro l'avesse confusa colla mollezza del cuore, potrebb'essere curiosa cosa l'esaminare quali fossero stati i frutti de'loro sforzi, e come si fossero tra loro divisi i suffragi del popolo.

Il quadro di famiglia vuol dipignere la vita giornaliera degli uomini di mezzo stato. Gli accidenti straordinarj che variano i tessuti dell'intreccio, ne sono necessariamente sbanditi. Per nascondere la mancanza di movimento, si ricorre ad una imitazione affatto individuale de'caratteri; imitazione che, bene afferrata da un buon attore, può talvolta produrre un'illusione dilettevolissima; ma un tal merito è lo stesso di quello di certi ritratti in cui si riconosce il modello da qualche piccolo neo del volto e dalla foggia del vestire. Le differenti situazioni e maniere di pensare sono alcune volte presentate con ingegno e vivacità in questa sorti di drammi, ma non possono mai inspirare vera allegria, poichè l'intenzione prosaica dell'opera è di continuo presente allo spirito ed incatena la mente degli spettatori. La commedia dee vibrare i suoi colpi più decisivi avanti che i personaggi da essa dipinti sieno entrati in quella vita casalinga dove ogni sentimento non è che effetto di consuetudine. Rendere poetico il governo delle famiglie è cosa impossibile; l'autore drammatico non ha nulla a dire d'una placida esistenza domestica, altri come lo storico non ha nulla a dire d'uno Stato tranquillo e bene ordinato. Sarà dunque mestieri che il poeta cerchi d'interessarci dipingendo, con una verità spiacevole, le interne inquietudini e le diverse contrarietà della vita, gli affanni che si tirano dietro gl'impieghi civili, l'educazione de' figli, le eterne discordie fra marito e moglie, la cattiva condotta de'servi, e per ristoro tutti gl'imbarazzi pecuniarj. Gli spettatori comprendono troppo bene simili dipinture, poichè sa ognuno dov' è la spina della sua vita. Egli può esser molto salutare il fare al teatro, una volta la settimana, il bilancio della sua entrata ed uscita in dolori ed in piaceri; ma non hai certo a sperare nè sollazzo nè rinnovaziona d'idee quando ritrovi sulla scena ciò che hai lasciato a casa tua.

Il poeta sentimentale, per contrario, ne allevia mirabilmente il cuore. La lezione generale ch'egli ne insegna, è questa che la sensibilità fa perdonare tutte le colpe e tutti i traviamenti, e che non conviene giudicare la virtù sovra principj rigorosi. Allentate le briglie alle vostre inclinazioni, sembra ch'ei dica agli spettatori, mirate come le mie fanciulle sono amabili quando confessano ingenuamente le loro debolezze! come i miei giovanetti sono sublimi quando si lasciano trasportare dallo loro passioni! Purchè l'autore ecciti nell' animo altrui tènere commozioni, ma piuttosto sensuali che morali, purchè alla fine racconci ogni cosa, e che faccia sopraggiugnare qualche benefattor generoso il quale, spargendo oro a piene mani, agevoli le diverse riconciliazioni, egli è sicuro di piacere a tutti i cuori ammolliti. Ognuno s'immagina d'aver fatto egli stesso una bella azione, e chi ha fatto tutto è il poeta. Il dramma sentimentale a lungo andar dee certamente avere il vantaggio sul dramma domestico, ed è quello appunto ch' è succeduto in Germania. Ma ciò che altri ci ha dipinto in questi drammi sentimentali, non dico già come naturale e permesso, ma come interessante e morale, è fuor d'ogni misura. Una tal seduzione è mille volte più pericolosa che quella commedia alquanto libera, imperciocchè, senza offendere i sensi con veruna sconvenienza esterna, ella s'insinua ne'cuori inermi, travisandosi sotto i nomi più sacri.

Da questa decadenza del buon gusto e del senso morale è proceduto che gli scrittori maggiormente in voga sulla scene, in vece d'aspirare ad una stima meritata ed all' approvazione degl'intelligenti, oramai più non si brigano che d' ottenere momentanei applausi. All' incontro, gli autori animati di una più nobile ambizione, e che anelano ad una gloria durevole, sdegnano d' accomodarsi alle inclinazioni della moltitudine; compongono opera drammatiche senza studiar di renderla atte alla rappresentazione; e quindi rimangono sempre imperfetti in quella parte pratica dell'arte, in cui non si può acquistare la necessaria abilità se non per mezzo dell' esercizio e dell' esperienza.

La miserabile ricchezza del nostro repertorio teatrale consiste adunque in uno strano miscuglio di drammi cavallereschi, di quadri di famiglia e di drammi lagrimosi, che ben di rado fanno luogo ad opere d'uno stile più lucubrato o più sublime, nel genere di Schiller o di Shakespear. In seno a tanta dovizia non possiamo tuttavia far senza delle nuove produzioni straniere. Le commediole e in particolare le operette per musica francesi trovano prontamente traduttori o imitatori. Il gusto degli spettacoli si sostiene, altro non essendovi di migliore, in gra-

zia del prestigio della varietà; ma questa varietà medesima ridonda in pregiudizio dell'arte della declamazione, poichè gli attori, necessitati ad imparare in fretta un mucchio di parti insignificanti e ben tosto obbliate, non hanno tempo di perfezionarsi.

Gli sforzi de'poeti che non lavorano immediatamente pel teatro,prendono direzioni affatto opposte; e le opere drammatiche, al pari d'altre produzioni intellettuali, offrono dello tracce di quella fermentazione d' idee che fece dire agli stranieri non essere la nostra letteratura se non se anarchia e caos. Tuttavia, questo movimento degli spiriti, questo non appagarsi di ciò che si possiede, prova almeno una tendenza verso uno scopo più alto.

Le profonde ricerche intorno alla teorìa filosofica del bello sono state cagione che i Tedeschi, già naturalmente inclinati alla speculazione e poco versati nella pratica, si sieno dati a comporre delle opere teatrali, e specialmente delle tragedie, sopra idee astratte più o meno giuste. Ma sì fatte composizioni prive di moto e di vita,qualora furono giudicate rappresentabili, non poterono aver sulla scena alcun felice successo. Nondimeno, alcuni dotti si sono appropriati con isquisito intendimento lo spirito de'Tragici greci, ed hanno cercato di modificaro, giusta la costituzione del nostro teatro, le pure e semplici forme dell'Antichità. D' altra parte, diversi poeti dotati di rarissimo ingegno si sono dedicati al dramma romantico; ma questi commisero l'errore d'accostarlo alla maniera del poema, trascurando la rapidità o la concisione richieste dalla forma drammatica; o purc, quando vollero imitare il genere spagnuolo, non ne ritrassero che i leggiadri scherzi della fantasia, l' incanto musicale, lo splendido colorito poetico, e lasciarono da banda l' energica attività, il buono impasto e l' effetto teatrale.

Qual sentiero seguiremo noi dunque al presente? Cercheremo forse ancora d'avvezzarci alle forme da gran pezzo sbandite della tragedia francese? Ma l'esperienza ne debbe aver capacitati che la nostra favella,non meno che il genere delle nostre rappresentazioni teatrali, faceva inevitabilmente patire a queste tragedie modificazioni così nocevoli, che, fra le mani eziandio d'un Goethe e d'uno Schiller,non potevano aver mai che una mediocre riuscita.

La tragedia de'Greci bene imitata è più analoga al nostro modo di sentire; ma la moltitudine non ne comprende il senso,e simili diletti nelle belle arti, paragonabili a quelli che si provano in mirando le statue greche, non saranno mai propri fuorchè di pochissimi intelligenti. Lessing avvertì già ch'era difficilissimo l'introdurre costumi nazionali nella commedia tedesca, per la ragione che noi non abbiamo un centro da cui la società attinga le sue maniere. Dove si desiderasse d'avere una commedia pura, io consiglierei caldamente di scriverla in versi rimati Un maggior valore intrinseco si nasconde, senza che altri se n'avvegga,sotto una forma lavorata con maggiore artifizio.

Non è però questo che più ne importa. Coltiviamo primamente la parte nobile e seria d'un'arte che debb'essere nazionale.Egli paro che il nostro genio si sia decisivamente risoluto pel genere romantico.Ma ciò che attrae la moltitudine a'nostri drammi, mezzi lieti e mezzi commoventi, ciò che ne fa viaggiare dal Perù al Kamtzcatka, e dall' istante presente al secolo della cavalleria, senza che però ne faccia mai uscire de' nostri costumi moderni e sentimentali,è sempre un falso barlume dello spirito romantico. L'intimo senso di questa poesia s' è per noi già perduto,avanti pure che ne sia bene stabilita la forma. La fantasia degli autori ha trascorsa la regione delle chimere, e il caso gli ha fatti sovente imbattere in idee più spiritose d'essi medesimi. Il titolo di drammi romantici è stato così profanato,così profuso, sopra tanti mendaci cartelli,a produzioni informi e volgari, che mi debb' essere conceduto di richiamarlo alla sua primitiva significanza, rimontando alla teorica ed alla storia. Ultimamente si è cercato di far rivivere in mille guise la nostra antica poesia nazionale e le nostre vecchie tradizioni: o in vero che quivi potrebbero i poeti ritrovaro dei germi di nuove invenzioni per le abbaglianti maraviglie de'drammi spettacolosi: ma i nobili soggetti della tragedia romantica vogliono essere attinti immediatamente dalla storia propria.

La storia, di fatto,e il terreno veramente fertile, quello ove i degni emuli di Goethe e di Schiller troverebbero ancora gloriose palme da cogliere; ma conviene che la nostra tragedia storica sia nazienale, e nazionale per la Germania tutta intiera,e che non s'appigli alla vita privata di que' cavalieri o di quei piccoli principi i quali solo esercita-

rono la lore influenza entro a spazio angustissimo. Convien d'avvantaggio che la tragedia sia storica con verità, che sia tratta dall'anima della acienza, e che, dissipando i folti vapori de'noatri penaieri abituali, ne faccia respirar l'aria salubre dell'Antichità. E quai magnifici quadri non offre la steria alemanna! In una immensa distanza vedi le guerre co'Romani, poi la fondazione del nostre Impero, poi il secolo luminoso e cavallereace degl'imperateri della Casa di Svevia, poi i regni, d'un'importanza politica più generale, de'principi d'Habsburg. Quanti eroi! quanti eccelsi menarchi! qual campo per un poeta il quale avesse, come Shakespear, la grand'arte di cogliere il late poetico de'veraci avvenimenti, e sapease unire la vivacità de'coleri, que'colpi fermi e franchi, indizio dell'esser padroni d'un oggetto determinate, ai pensieri universali ed al generale entusiasme che inspirane gli auguati interessi dell'umanità!

FINE DELLE LEZIONI.

APPENDICE

SULLE OPERE TEATRALI

STATE MESSE IN DISPUTA

SE SIENO

DI SHAKESPEAR (*).

La maggior parte degli editori di Shakespear hanno dato prova di pochissima critica ne'tentativi che fecero per contendergli certe parti dalla sue opere,ed anche alcuoi drammi interi. Egli è noto cha Pope era inclinatissimo a tenera diverse scene per giunto immagiuate dagli attori; ma l'opinion aua trovò pochi aderenti. Nondimeno, nel *Cimbelino*, anche Steevens s'accostò al parere di Pope in riguardo all' apparizione di Giove e delle Ombre intanto che Postumo dorme nel suo carcere. Il Nume vuole che Postumo, risvegliandosi, trovi nel suo seno una tavoletta dove sia scritta la profezia a cui s'annoda tutto l' intreccio del dramma. Si pensa forse che Shakespear avrebbe chiesto agli spettatori ch' eglino cradessero ad un miracolo senza qualche visibile cagione? È dunque necessario che la tavolatta e la profezia sieno un seguo di Postumo? i Critici non hanno posto mente a questa obbiezione. Ma i versi de' discorsi delle Ombro parvero loro troppo cattivi da essere fattura di Shakespear. Io credo di scorgere il motivo pel quale il poeta non diede quivi maggior lustro alla dizione. Le dette Ombre sono quelle de' vecchi parenti di Postumo e de'suoi fratelli già morti da gran pezzo; la loro inquietudine sopra la sorte di lui le fa ritornara dal mondo di là; esse debbono quindi parlare il linguaggio più semplice di un tempo più antico; e fa d' uopo inoltre che le loro voci non sieno cho suoni lamentosi i quali facciano tanto più risaltare le tonanti parole di Giova. Laonde Shakespear trascelse un metro ch'era atato molto in uso innanzi a lui, ma cha a' suoi tempi cominciava ad essere dismesso, tuttochè venisse ancora adoperato nelle traduzioni de' pooti classici. In tal guisa parlavano forse le Ombre nelle traduzioni d' Omoro e di Virgilio che Shakespear aveva sott'occhio. Il discorso di Giove, in quella vece, è pieno di pompa; e sì per la forma come per lo stile ha visibilissima analogia co'sonetti di Shakespear. Se dunque altri fu tratto in sospetto da questo passo del *Cimbelino*, ciò dipande dal non aver saputo penetrar ne' disegni del poeta e porsi nel medesimo punto di vista.

Pope avria ben voluto negare l' autenticità della *Novella d'inverno* (The Winter'a Tale), uno dei parti più belli d' una fantasia non meno amabile che ardita. E perchè? Per cagione, io suppongo, dei vascelli che approdano in Boemia, e dell' intervallo di sedici anni che scorre fra il terzo ed il quarto atto; iotervallo che il *Tempo*, in un prologo, prega lo spettatore ad aver la compiacenza di varcara colla propria immaginativa.

Sappiamo finalmente a che dobbiamo attenerci in riguardo ai tre drammi dell'*Enrico VI*. Theobald, Warburton, e ultimamente Farmer hanno sostenuto ch'essi non erano di Shakespear. In tal caso, domanderemmo instantaneamente che ci venissero mostrate le altre opero dello aconosciuto poeta che scrisse le sublimi scene della morta di Talbot, di Suffolk, di Beaufort e

(*) Quest' *Appendice* è spezialmente destinata per quelli che fanno uno studio particolare della letteratura inglese.

di York. Ma quest'asserzione è patentemente assurda, poichè, volendo ammatterla, bisognerebbe negare altresì che Shakespear fosse l'autore del *Riccardo III*, essendo che questo dramma si collega nel modo più immediato ai tre drammi precedenti, sì pel soggetto, e sì per lo spirito nel quale è scritto.

Tutti gli editori di Shakespear, tranne Capell, hanno rifiutato ad una voce il *Tito Andronico*, come indegno del talento di questo poeta; e nondimeno fecero sempre stampare un tal dramma per servire probabilmente di scopo alle loro critiche. Il vero metodo da tenere nell'esame dell'autencità d'un'opera è di raccogliere primamente tutte le notizie o le testimonianze istoriche e di ponderarlo con diligenza; poscia, di mettere insieme tutti gli indizj cavati dalla sostanza stessa dell'opera; ma conviene prender guardia di non confondere questi due generi di prove. I Critici di Shakespear fanno tutto il contrario; preoccupati l'animo contro un dramma, cercano di giustificare l'opinione loro con vedere d'allontanare i documenti storici o d'indebolirne la validità. Il *Tito Andronico* si trova nella prima edizione in foglio delle opere di Shakespear, che fu condotta, come è noto, da Hemming e Condell, antichi amici dell'autore a suoi sozj nella direzione del medesimo teatro. Ora si può mai credere ch'essi non abbiano saputo se un dramma che si trova nel loro repertorio, fosse o non fosse di Shakespear? O veramente, solo in questa occasione si vorrà imputare una frode ad uomini dabbene i quali, non si sieno mostrati avidi di raggruzzolare tutto ciò che correva sotto nome di Shakespear, non fecero imprimere, per quanto appare, che i drammi di cui possedevano i manoscritti? Ma ecco ciò che più ancora è decisivo. Giorgio Meres, contemporaneo e ammiratore di Shakespear, citò, nel 1598, il *Tito Andronico* in un catalogo delle opere di questo poeta. Per me non veggo come mai potrebbe tutto lo scetticismo della Critica invalidare una sì fatta testimonianza. Egli è il vero che questo dramma è immaginato sopra una falsa idea del genere tragico, l'orrore e lo spavento profusi a troppo larga mano vi degenerano in disgusto, senza che pur lascino negli animi una profonda impressione. Vediamo qui, sott'altri nomi, la favola di Tereo e di Filomela esagerata e intrecciata con quella del banchetto d'Atreo e di Tieste e di molte altre storie orrende. Ma non considerando che la particolarità, non si può non rinvenire in questo lavoro alquante bellezze isolate, delle immagini ardite ed anche de' tratti che manifestano il genio particolare di Shakespear. Tali sono, per esempio, la gioja che sente il perfido Africano a vedere la nerezza e la bruttezza del bambino, frutto del suo adulterio; la compassione che ha d'una mosca Tito Andronico, impazzato per crepacuore, e quindi il suo furore contra questo medesimo insetto allorchè si pensa di riconoscervi il Moro da lui detestato. Lampi son questi che pronunziano l'autore del *Re Lear*. E se si potesse comprovare che Shakespear avesse composto, nella prima giovanezza, un'opera debole e imperfetta, temono forse questi Critici che la sua gloria ne sarebbe per questo oscurata? Roma fu ella men regina dall'universo, per aver Remo saltato le sue prime mura? Trasportiamoci nello stato di Shakespear, al principio della sua carriera. Egli non aveva innanzi, se non modelli mediocri ed in picciol numero, a vedeva che le opere imperfette da' suoi precursori erano applauditissime per questa ragione che nella novità d'un'arte il Pubblico è di ordinario facile a contentare, e che l'abbondanza non ha per ancora renduto il suo gusto più fino nella scelta. Come dunque non avrebbe Shakespear sentito l'influenza del suo secolo, avanti almeno ch'egli avesse imparato ad essere più esigente verso sè stesso, e che gli fosse riuscito, esplorando più addentro nella sua mente, di scoprire tutte le ricchezze del suo ingegno? Anzi è probabilissimo che egli abbia fatto alcuni tentativi infruttuosi prima che trovasse la vera strada. Il genio, in un certo modo, è infallibile e non ha bisogno di ricever lezioni, ma l'arte può ben essere imparata, nè mai s' acquista se non coll' uso e coll'esperienza. Ne'drammi riconosciuti per lavori di Shakespear non si trova quasi alcuna traccia de'suoi anni di tirocinio, e pare degli anni di tirocinio n'ebbe ancor egli. Ogni artista debbe averne, e massimamente quando non può studiare ad una scuola già formata. È verisimile che Shakespear abbia cominciato a scrivere pel teatro molto tempo prima dell'anno 1590, epoca in cui si suppone ordinariamente ch' egli sia entrato nella carriera drammatica; o pare che ciò facesse del 1584, in età di vent'anni, quando abbandonò il suo paese natio per condursi a Londra. Si potrebbe mai credere

che un uomo dotato d'un'immaginativa così fervida fosse rimasto ozioso per sei anni, senza cercare coll'ajuto del suo ingegno di uscire d'una spiacevole condizione? È vero che nella dedicatoria del suo poema, *Venere* e *Adone*, egli chiama quest'opera il primo parto della sua fantasia, ma ciò non prova nulla. Sebbene egli abbia allora fatto stampare per la prima volta il citato poema, ben poteva averlo composto molto avanti; inoltre, ciò ch'egli aveva scritto fino a quel momento pel teatro, sembrava a lui per avventura avar troppo poco merito letterario da doverne far conto. Quanto più Shakespear cominciò per tempo a comporre per la scena, tanto meno si può allegare l'imperfezione d'una della sue opere qual prova del non esser quella autentica, massimamente sa ci si ravvisino le impronte più specchiate del suo spirito.

Steevens fece stampar finalmente in due volumi supplimentarj, sette drammi attribuiti a Shakespear. È da notarsi che la maggior parte delle opera di questo poeta erano state pubblicate in sua vita e col suo nome. Eccone il catalogo:

1.° *Locrino.* Le prove dell'autenticità di questo dramma non sono irrepugnabili, ma le obbiezioni che si allegano contro queste medesime prove, si possono ancora esse confutare. Comunque sia, una tal quistiona è simila a quella del *Tito Andronico*, e la stessa risposta dee valere e per l'una e per l'altra.

2.° *Pericle, principe di Tiro.* Dryden aveva già riconosciuto questo dramma per un lavoro della giovanezza di Shakespear, ed è suo fuor d'ogni dubbio; esso trovasi inserito in alcune edizioni moderne. Le imperfezioni che piace a certuni di notarvi, provengono unicamente dall'essere questo soggetto cavato da una rozza Novella del vecchio poeta Gower, e dal non aver voluto Shakespear uscire dalla sfera di lui. Quindi è ch'egli introdusse Gower medesimo sulla scena, e gli fece recitare de' prologhi distesi nel suo antico linguaggio. Il sapersi così far propria una maniera astranea non indica almeno un ingegno nella sua infanzia?

3.° *Il figliuol prodigo di Londra* (The London Prodigal). Se non m'inganno, Lessing affermò già che questo dramma era di Shakespear, e volle pur trasportarlo sulla scena tedesca.

4.° *La Puritana*, o sia *La Vedova di Wallingstreet.* Un letterato mio amico, pratichissimo di ciò che risguarda Shakespear, crede che questo poeta abbia voluto imitare una volta lo stile di Ben Johnson, e che per conseguenza sia questa l'origine di ciò che si trova di straordinario in cosiffatto lavoro. Ammessa una tale supposizione, l'esame dall'accennato dramma richiederebbe sottilissima critica.

5.° *Tommaso lord Cromwell.*

6.° *Sir Giovanni Oldcastle.* Parte I.

7.° *Una tragedia nell' Yorkshire* (A Yorkshire tragedy).

Non solamente questi ultimi drammi sono di Shakespear, ma, se ben conosco, si debbono riporre nel numero dell'opere sua più mature a più perfette. Steevens conchiude con ammettere appresso a poco la loro autenticità, non meno che quella de' precedenti, salvo però il *Locrino*; ma ne parla con gran disprezzo, e come di produzioni prive di qualunque sorta di merito; tuttavia la sue sentenze finali non sono nà decisive nè appoggiate a ingegnose ossarvazioni. Io sarei curioso di sapere qual giudizio avrebbe dato questo Critico intorno ai capolavori di Shakespear riconosciuti per tali, s'egli non avesse seguito che il suo proprio sentimento, e se l'opinione pubblica non lo avesse costretto all'ammirazione. *Tommaso lord Cromwell* e *Sir Giovanni Oldcastle* sono drammi biografici, e veri modelli in questo genere. La prima di queste opere si annoda, pel suo soggetto, all'*Enrico VIII*, l'altra all'*Enrico V*. Manca la seconda parte del *Sir. Gio. Oldcastle*, ignoro se per ventura sia stata riuvenuta, in Inghilterra, in qualche esemplare dell'antica edizione, o vero s'ella sia irreparabilmente smarrita. La *Tragedia nell' Yorkshire* è una tragedia urbana in un atto; è la storia d'un ammazzamento messa in dramma. Il suo effetto è violento, ed è cosa notevolissima il vedere coma Shakespear abbia saputo trattar poeticamente anche un soggetto cosiffatto.

Sono state attribuite a Shakespear anche le opere seguenti: 1.° *Il diavolo di bell'umore d' Edmonton* commedia in un atto che fu ristampata fra i vecchi drammi di Dodley. Ci ha fatto qualche apparenza che tal lavoro sia di Shakespear; fra l'altra cose, ci si vede comparire un locandiere cho somiglia iu tutto e per tutto a quello delle *Donne di buon umore di Windsor*: ad ogni modo, non è che uno schizzo, spiritoso in vero, ma gettato sulla carta così di fret-

ta e con leggerissimi colpi. 2.° *L'accusa di Paride*: 3.° *La nascita di Merlino*; 4.° *Edoardo III*; 5.° *La bella Emma*; 6.° *Mucedoro*; 7.° *Arden di Feversham*. Io non ebbi sott'occhio nessuno di questi drammi; non posso dunqua favellarne. Da certi passi staccati, presumo che nel *Mucedoro* si abbia voluto trattare l' istoria popolaresca di Urson e Valentino, hel soggetto che fu maneggiato anche da Lopez de Vega. *Arden di Feversham* debb'essere una tragedia sulla storia d'un uomo da cui discendeva Shakespear per linea materna. Sarebbe questa una congettura in favore della sua autenticità, se il dramma stesso non la contraddicesse. Shakespear non poteva non aver cha fare co' motivi che si svolgono nella detta tragedia, ed egli tratta con predileziona manifesta Enrico VII il quala aveva conceduto de'beni a'suoi antenati in mercede de' loro servigi.

Trattando delle opere di Fletcher, io parlai della parte ch'ebbe Shakespear ne' *Due nobili cugini*.

Finalmente, importerebbe assaissimo il poter provare che le prime bozze di alcuni drammi, rifatti poscia da Shakespear, sono sue propriamente e non d' altra mano. Sarebbe questa la miglior via per seguire il corso dello sviluppo del suo ingegno. Ciò si applica parimente, secondo tutte le apparenze, all'antico *Re Giovanni* in due parti che Steavens ristampò fra i *Six old plays* (Sei vecchi drammi). E cosa certa che Shakespear era solito di ritoccare sovente un medesimo lavoro; ed è noto particolarmente che solo a poco a poco egli condusse l'*Amleto* alla sua perfeziona presente.

Quando si vuol negare a Shakespear un dramma scritto da'suoi tempi, e stato a lui di huon'ora attribuito, l'equità richiederebbe cha s'indicasse con qualche verisimiglianza chi ne possa essere l'autore. Si conoscono i rivali di Shakespear nell'arte drammatica; ed allorchè que'medesimi che s'acquistarono fama, come un Lilly, un Marlow, un Heywood, sembrano tanto inferiori a lui, non si può per alcun patto ammettere che l'autore d'un'opera che di lunga mano sopravanza le loro, fossa potuto restar totalmente ignorato.

FINE DELLA SECONDA ED ULTIMA PARTE.

TAVOLA ALFABETICA

DEGLI AUTORI DRAMMATICI

CITATI IN QUEST' OPERA (a).

(a) I numeri romani richiamano alle Lezioni, quelli arabi alle pagine ; le citazioni dell' Appendice son fatte con un App. — (*L'Editore*).



TAVOLA ALFABETICA

DELLE COMPOSIZIONI DRAMMATICHE

CITATE IN QUEST' OPERA.

A.

B.

C.

D.

E.

F.

INDICE DELLE MATERIE

CONTENUTE NELL'OPERA.

CONSIGLIO GENERALE

DI PUBBLICA ISTRUZIONE

N.° 4.

Napoli 18 Febbrajo 1859.

Vista la dimanda del tipografo Federico Vitale con che ha chiesto di porre a stampa l'opera intitolata: Corso di Letteratura drammatica di A. W. Schlegel, versione italiana di Giovanni Cherardini;

Visto il parere del Regio Revisore sig. D. Girolamo d'Alessandro;

Si permette che la suddetta opera si stampi, ma non si pubblichi senza un secondo permesso che non si darà se prima lo stesso Regio Revisore non avrà riconosciuto esser l'opera conforme all'originale approvato.

Il Consultore di Stato Presid. Provv.
CAPOMAZZA

Il Segretario Generale
GIUSEPPE PIETROCOLA

COMMISSIONE ARCIVESCOVILE

per

LA REVISIONE DEI LIBRI

Nihil obstat
D. SCOTTI-PAGLIARA

Imprimatur
LEOPOLDO RUGGIERI
Segret.


GIUSEPPE FAGIOLI
Legatore
di
LIBRI
FIRENZE



